

المحامي



طلل الوقت - قصيدة
أحمد عبد المعطي حجازي

الحداثة وما بعد الحداثة
ابراهيم فتحي

شوارع موحشة - قصة
إدوار الخراط

شعرية السرد الدرامي
صلاح فضل

موت الشعر
أحمد مرسى

شرور الاستشراق
سامي خشة

عدد الثامن - أغسطس ١٩٩١



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

رئيس مجلس الإدارة

رئيس التحرير

سمير سرحان

أحمد عبد المعطي حجازي



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية

الكويت ٦٠٠ فلس - الخليج العربي ١٤ ريالاً قطرياً - البحرين
٧٥٠ فلساً - سوريا ١٤ ليرة - لبنان ١٠٠٠ ليرة - الأردن ٧٥٠ من
الدinar - السعودية ١٠ ريالات - السودان ٢٢٥ قرشاً - تونس ١٥٠٠
مليم - الجزائر ١٤ ديناراً - المغرب ٢٥ درهماً - اليمن ١٥ ريالاً -
ليبيا ٨٠ من الدينار - الامارات ٧ دراهم - سلطنة عمان ٧٥٠ بهزة -
غزة ٧٥ سنتاً - لندن ١٥٠ بنساً نيويورك ٥٠٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرش ، ومصاريف البريد ..
قرش . وترسل الاشتراكات بحواله بريديه حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد ٢٨,٧ دولاراً للهيئات
مضافاً إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات
وأمریکا وأوروبا ١٨ دولاراً .

الموسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص .
ب ٦٢٦ - تليفون : ٢٩٢٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢٩٣ .

التمن ٥٠ قرشاً

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تتكلم بنشر ما لاتطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .



السنة التاسعة • أغسطس ١٩٩١ • محرم ١٤١٢

هذا العدد

- ٥٧ شعرية الصمد الدرامي صلاح فضل
٧٢ بديعيات التراث بدر الدين
٨٢ «شعر» الإستغراق سامي خشبة
٩٨ في مونا ليز مع توفيق الحكيم عبد الرشيد الصادل

• المتابعات

- ١١٠ فتوا القيد هذا الغريس أميل حبيبي
١١٥ نحو علم غلام جديد حسن حنلي
١٢٠ مهرجان فرق الاكاديم المسرحية هناء عبد الفتاح

• الرسائل :

- ١٢٤ موت الشعر [نيويورك] أحمد دريس
الجمال المختلج في الضم
١٢٢ مغربن للتسويقية [باريس] اسماعيل صبرى
١٢٨ مسرح جنسية الأسلاف [لندن] صبرى حافظ
١٤٦ الأرض الموعودة [مغربي] أحمد علي لاسي
أربعون عاما للمسرح
١٥٠ الحديث [وارسو] دوروتا مترك
المصطفى الأدبية في
١٥٤ الأرض المحتلة [لغسطين] منجي شعروني
١٥٩ • تعليقات وزاوية
١٦٤ • بريد إبداع
١٦٤

- ٤ • دعوة للمحوار جابر عصفور
الشعر :

- ٨ ظل الوقت أحمد عبد المعلى حجازي
٢١ احتمالات الريح حافظ مطرقة
٥٠ زيارة أسيرة القيد العفالة أحمد عنتز مصطفى
٦٦ بين مسافئين محمود نسيم
٩٥ صور بهاء جافين
١٠٤ تأملات نصار عبد الله
١٠٨ يناير آخر لروح علي منصور

• القصة :

- ٢٤ شوارع موحشة ادوار الخراط
٥٤ الكتف فوق اللث يوسف أبو رية
٧٠ خيالات الأمانة محمد حسان
٨٧ ألوانها يوما تحب إبراهيم لهسي
١٠٦ امتثال السيد زيد

• الفن التشكيلي :

- موقعة السمكة حسن طلب
[مع ملزمة لأعمال الفنان جميل شفيق]

• المقالات والدراسات

- ١٥ العدالة وما بعد العدالة إبراهيم فتحي
٢٢ تأملات في علم يحيى الطاهر محمود أمين العالم

دعوة إلى الحوار

المعرفة ، فالمعرفة نتاج مشترك يتجاوز الفرد . والفرد لا يتعرف شيئاً إلا في فعل جدلي ، تتجاوز فيه الأنا نفسها إلى غيرها ، حيث يقع الآخر الذي يسهم في صنع معرفة الأنا . هذا الفعل الجدلي يبدأ بحوار الفرد مع نفسه ، ويمتد إلى حوارهِ مع غيره .

والبداية في الحوار هي احترام كل طرف لنظيره ، وتسليمه الضماني أن ما لدى الأنا لا يعلو على ما لدى الآخر ، والعكس صحيح بالقدر نفسه ، فالحوار لا يعرف العلاقة بين الأعلى والأدنى بل العلاقة بين الأكفاء ، هؤلاء الذين يعرفون أن العقل هو العدل الأشياء توزعاً بين الناس ، كما قيل عن ديكرات الفيلسوف . ونتائج الحوار

الحوار - دائماً - لغة الأكفاء ، الواصلين بأنفسهم ، الراغبين في تطوير أنفسهم ، الطامحين إلى توسيع آفاق معرفتهم ، المؤمنين أنهم لا يمتلكون المعرفة المطلقة أو اليقينية بل المعرفة النسبية التي تلتقي - دائماً - بالتفاعل والحوار . وثقة المحاور بنفسه لا تعني أنه المالك الوحيد للحقيقة ، أو صاحب العلم الدني الذي لا يدانيه أحد ، أو العارف الأوحّد الذي لا يد أن يتعلم منه الآخرون الذين لا بد أن يكونوا أدنى منه ، أو كاهن الإيديولوجيا الذي يمتلك صكوك البراءة أو مراسيم الإدانة ، كأنه الصورة المقلوبة للملتحي الذي يقذف من حوله بصفات الكفر أو الإيمان . إن ثقة المحاور بنفسه تعني ثقته بغيره ، كما تعني أنه لا يمتلك القدرة - وحده - على صنع

هو ناتج الفعل الجدل، تغيير نوعي في الأطراف المتحاور، المتعارضة، المتعارضة، تغيير يجعل من نقطة النهاية مخالفة لنقطة البداية حتماً، ذلك لأن فعل الحوار نفسه، كفعل الجدل، يؤلف بين عناصره المتقابلة الواقعة بين أطرافه المتعارضة، ويصوغ منها ما يستوعب الأطراف كلها ويتجاوزها في أن، صلنا بذلك بداية أخرى لحوار آخر، لا يكف عن التحول والتولد.

ولعل في ذلك علامة أخرى من علامات الحوار. فهو فعل لا ينقطع، أو يتوقف. إنه الفعل الذي لا يعرف النهايات المطلقة، ولا ينتج الإجابات الجاهزة، ويرفض المسلمات المطلقة. إنه الفعل الذي ينطوي على تحول مستمر، صاعد، لا يكف عن توليد السؤال من الإجابة، والانتقال من خنوع القناعة وإذعان التصديق وتبليد التسليم وجمود التقليد إلى توجع الرغبة في الاكتشاف، وتوثب العقل الذي لا يكف عن السؤال، وتوتر المعرفة التي لا تعي لنفسها ضفافاً تحدها.

وإذا كانت عملية الحوار تتناثر بطبيعتها مع الإجابات الجامدة، والمسلمات المتصجرة، والانساق المطلقة، وهيراركية العارفين، وكهنوت الآباء للقسيسين، فإن هذه العملية تتغى نقائصها التي تكبح حركتها، وتقاوم ما يجد من قدرتها بما تؤسسه من رعى ضدى، يرفض صفات الإطلاق والتسليم والتقليد، والخضوع والإذعان، وكل ألوان التسلط والإرهاب.

ويدهي أنه لا حوار دون حرية. اعنى الحرية التي يتجاوب فيها الفرد مع المجتمع وتحكم العلاقة بين المبدع والمتلقي، وأشكال الخطاب بين المفكر والمفكر. الحرية التي تنتقل من خارج الفرد إلى داخله، والتي تختفي

معها كل القيود السياسية والاجتماعية والفكرية والإبداعية. إن منطق الحوار يبدأ من المنطقة التي لا تنطوي على تسليم بشئ سوى حق العقل في أن يختار لنفسه فعل معرفته، وأن يصوغ مدى هذا العقل بملء إرادته، وأن يؤسس معرفته (أو يصنعها، أو ينتجها) بنفسه ويقدرته التي هي علامة خلقه وشعار إبداعه، فلا معرفة خارج صنع الإنسان واختياره. واختيار المعرفة يعنى اختيار غايتها وقيمتها التي لا تقارق الوعي المتجدد بضرورة الانتقال بالإنسان من مستوى الضرورة، حيث لا حوار، إلى مستوى الحرية، حيث الحوار ولوازمه الإبداعية.

وإذا كان فعل الحوار لا يفتنى إلا باغتناء الوعي بالحرية فإن شعار الحوار لا تزدهر إلا في المجتمعات التي تتمتع بالحرية بكل أشكالها، حيث السلطة السياسية التي لا ترى نفسها وصية على أغلبية مسلوقة القدرة على الاختيار، وحيث السلطة الدينية التي لا تنظر إلى نفسها بوصفها سلطة ابتداء، وحيث المؤسسات الفكرية التي لا تقوم على تسلطية الاتجاه، وحيث الحياة الثقافية التي لا تعرف الإرهاب الذي تغطي به مجموعات المصالح على اختكاراتها، وحيث وسائل الإعلام التي لا تعرف لفة الصوت الواحد، وحيث طوائف المقلدين التي تعرف أن دفاعها عن حريتها في التعبير والإبداع يبدأ بدفاعها عن حرية غيرها.

ويقدر غياب الحرية في المجتمع يقيب الحوار، وتسود لفة الصوت الواحد التي هي المقدمة الطبيعية للغة الإرهاب. وإذا كان الإرهاب إلقاء لوجوه الآخر، ونفيا لخصوم العقل، أو فعل اختيار المعرفة، فإنه يبدأ

التلوث ، ويعلمونها ، سياسيا واجتماعيا وفكريا وإبداعيا .
وبدلاً من أن نقاومها ، فإننا نستسلم لها ، كأننا في حالة
تواطؤ ، أو حالة كَدر . وأية ذلك أن اختناق الحوار
ينعكس ما بين الأعلى والأدنى ، أهليا ورأسيا ، كما
تتمكس الصور على المرايا المتوازية المتقابلة .

والمؤكد أن هذا الاختناق هو واحد من أهم أسباب
تخلفنا ، وسر مصائبنا ، وأحد مبررات الشكوك التي
تسلورنا حين نفكر في مستقبلنا الثقافي . لقد كان طه
حسين يحلم ، منذ أكثر من خمسين عاما بأن يأتي يوم
يرى شجرة الثقافة المصرية باسقة ، عالية ، قد ثبثت
أصولها في أرض مصر ، وامتدت فروعها وأغصانها في كل
وجه ، وأظلت ما حول مصر من البلاد ، بما تحمله من
الوأن العلم وضروب المعرفة وصنوف اللذة الفنية على
تنوعها . هذا الحلم الجميل أصبح متليا ومقموعا ،
تتهدهد أخطار كثيرة من الداخل والخارج ، تنهشه أنياب
التسلطية السياسية ، وأظفار التبعية ، ومخالب الإرهاب
الديني ، وأزوجة ثقافة النفط . ولكن مهما عدّنا
الأخطار ، فإنها تبدأ وتتقي عند غياب الحرية (بمعانيها
المتعددة) الذي تفتق في لغة الحوار ؛ ففتنق
بأختناقها قدرات الإبداع والخلق ، ويجهف النسخ الذي
ترتوي منه أفرع شجرة الثقافة وأغصانها الممتدة ، التي
كان يحلم بها طه حسين .

ولا سبيل إلى استعادة حلم طه حسين ، وتخليصه من
الأخطار التي تتهدده ، إلّا بتطويره ، إلبقاومة الإرهاب
الذي يفتق الحوار داخل الوعي وخارجه . وبداية ذلك أن
نترك أن الوعي الذي يعاني الإرهاب ، في غياب الحرية ،
يستلب من قدراته الحوارية ، فيستسلم للإرهاب شيئا
فشيئا ، ويتقبله بوصفه حضورا طبيعيا ملازما لدورة

من حيث ينقطع الحوار ، ومن حيث تشيع مخدرات
التسليم والتصديق ، ومسكنات الإذعان والاستسلام ،
ومبررات بطريركية الفكر أو بطريركية الثقافة . إن
الإرهاب يتولد من رفض لغة الحوار وشروطه ، أي من
تسلطية الصوت الواحد ، من الإيمان بأن ما تقوله وحده
هو الحق ، وأن الحق ملك خالص لك . ومن التسليم بأن
أردا ما ، فكرا ما ، اتجاه ما ، زعيما ما ، يمتلك
ما يجعل منه الأعلى ويهيئ بالآخرين إلى الدرك الأدنى ،
كأننا إزاء مجل النبي الملم ، أو الصورة البشرية
للحقيقة الكلية .

وليست الرصاصة أو السيف أو الفجر هي وحدها
أسلحة الإرهاب ، فثم الكلمة ، الكلمات التي تحتشد
بدلالات العنف ، وتشيع الرعب ، فتولد الإذعان
والاستسلام . أعنى لغة الغمغ التي تسود فيها مفردات
الاثهام بدل مفردات السؤال ، وأساليب الجزم بدل
أساليب الشك ، وإشارات ادعاء المعرفة بدل عبارات
الرغبة في التعرف ، وصيغ الأمر بدل صيغ الفهم . هذه
اللغة تسود المجتمعات التسلطية ، فتعكس علاقة السلطة
السياسية بالحكومين ، وعلاقة المؤسسة الاجتماعية
بالفرد ، وعلاقة المنظومة الدينية برعايها ، وعلاقة
مؤسسات الثقافة بمنتجها ، ومنتجها الثقافي .
وانتشار هذه اللغة علامة على غيبة الحرية بقدر ما هو
علامة على غياب الشروط المؤسسة لعملية الحوار وفعله
الخلق .

وللأسف ، فإن الحوار يفتق في مجتمعاتنا لأنه
لا يتيسر هواء الحرية النقي . إنه يعيش في مناخ لا يقل
تلوثا عن هواء مدينة القاهرة . وكلنا يشاهد أسباب

والإرادة . ويدل أن يواجه المبدعين المتسلطين على الهيئات الثقافية التي لا تمنحهم المنابر التي يمكن أن تعكس إبداعهم ؛ فإنهم يواجهون أنفسهم ويتلذذون بتعذيب بعضهم البعض . وذلك في حالة من التواطؤ اللا واعي ، الجمعي ، التي يرضى عنها الكل فيما يبدو . وهي حالة يمتص منها الإرهاب نسخة الذي يمدده بالقوة والتقسيم ، فينتقل الإرهاب من ذوى القوى إلى الأثرة المعتمدة إلى الأفندية في المنتديات والمقاهي ؛ ريش ، الاتيلية ، زهرة البستان ، اوديون ، « المستنقع » الذي يدل باسمه على هوان ما نحن فيه .

إننا جميعا ننطوي على أحلام للثقافة المصرية ، لا نكل عن أحلام طه حسين ، بل لطلها تتجاوزها في نسجها الذي يستوعب متغيرات العصر ويهي شرائط المستقبل . وإذا كنا نحلم بثقافة مصرية هي كيان فاعل في الثقافة العربية ، فلنبحث عن كل ما يمنع الحلم من أن يغدو كابوسا ، ولنفلت كل ما يسهم في تحويل الحلم إلى حقيقة . وأول ذلك هو مواجهة الإرهاب الذي أخذنا نشهه ونعكسه دون أن ندري . إن علينا أن نتجاوز صيغة الإخوة الأعداء التي تقوم على مفارقة الضحية / الجلاذ ، إلى صيغة تتلى الوعى المستلب بوعى نقيش . والبدائية هي الحوار . الحوار الذي يبدأ بالآنا ولا ينتهي بالآخرين ، بل يبدأ بهم ومعهم دورة جديدة خلاقة ، تتولد عنها دورة أخرى ، في عملية لا تكف عن الحركة والخلق .

إن الحوار فعل يخص الإبداع ويؤدده ويتولد به . وهو - وحده - مظهر العافية ، ولغة الأكفاء ، وعلامة الذين يبحثون عن مستقبل أفضل ، وشعار الذين يؤسسون لإبداع لا يكف تجددته عن التوجه .

الوجود ، بل حضورا أمنا ، فينتقل من ينتبه ، في حالة يمكن أن تبدأ بنوع من المازوكية التي تتحول إلى نزوع سادى ، هو الوجه الآخر من الوعى المستلب الذى يغدو نتيجة للإرهاب وسببا له في أن . بعبارة أخرى ، إن الوعى المستلب الذى يعاني الإرهاب (في بعض اللحظات التاريخية التي يسودها تسلط فاجع) يعكس الإرهاب الذى يعاني منه . ويدل أن يقاوم هذا الوعى الإرهاب ، أو يواجهه ، فإنه يعكسه على صفحته ، كأنه مرآة سلبية ، تستقبل على صفحتها ما لا تملك سوى أن تعكسه . هكذا ، ينقل الوعى المستلب الإرهاب بدل أن يواجهه ، ويعكسه بدل أن يقضى عليه ، ويصبح هو الضحية التي تتحول إلى جلاذ ، لأنها امتصت خصائص الجلاذ في إذعانها له ، فأصبح لها وجهان : مازوكى وسادى .

ويبدو أن هذا هو سر ما نراه في جوانب حياتنا المتعددة . إذ بدل أن يقاوم الضحايا جلاذهم فإنهم يتحولون إلى جلاذيين يتلذذون بتعذيب أنفسهم ، كأنهم تجسيد حي لما وصفه صلاح عبد الصبور ذات مرة بأنه زمن المقتولين القتل . إن الوعى المستلب لا يواجه أسباب استلابه . ولا ينقذ عنه هذه الأسباب بفعل الحوار الذي يبدأ بأن يحول الوعى نفسه إلى ذات للحوار وموضوع له ، وينتهي إلى أن يحول الوعى أسباب الاستلاب إلى موضوع لذاته اللطافة إزاء موضوعها . هذا الوعى يستسلم لأسباب استلابه ، ويعكسها ، فيتولى إرهاب كل من يحاول مقاومة استلابه .

وأية ذلك على المستوى الثقافى - أن منتجى الثقافة بدل أن يواجهوا الدولة والمؤسسات والأجهزة التي تسلبهم المناخ الذي يساعد على الإبداع ، والتي تسهم في إلغاء لغة الحوار ، فإنهم يواجهون أنفسهم بالاثام

أحمد عبد المعطى حجازى

طلل الوقت

طللُ الوقت ، والطيرُ عليه
وَقَعَ .

شجرٌ ليس فى المكانِ ،
وجوهٌ غريقَةٌ فى المايا

واسيراتٌ يستغثنَ بنا
شجرٌ راحلٌ ، ووقتٌ شظايا

رسم : طه حسين



هل حملنا يومَ الخروجِ سوى الوقتِ ،
تَماشى سَرايَه
ونضاهى غيَابَه !

هل تَبِعنا غيرَ الهَنِيهَاتِ نَسْتافِ شَذَاها
ما بَيْنَ تَبِهٍ وَتَبِهٍ
نَقِطُفُ الوِدَّةِ الَّتِي لَا نَرَاهَا
نَلْقُطُ الذِّكْرَى كَسِرَّةٍ بَعْدَ أُخْرَى
وَنُسَوِّي سِسْفِسَاءَ الوجوهِ

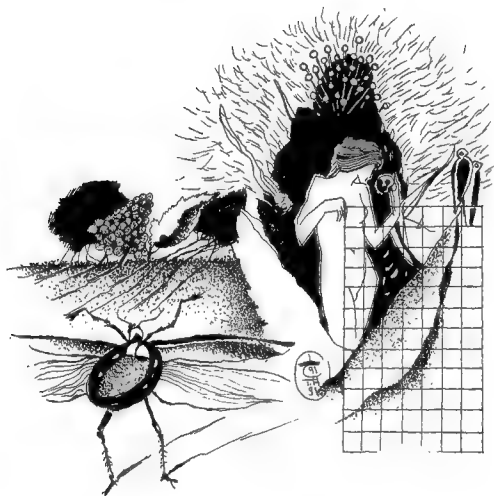
أه !
لا تَوَقِّظِ الدَّفُوفَ ،
فَمَا أَنْ لَنَا بَعْدُ أَنْ نَهْزُ الدَّفُوفَا

بَيْنَ أَرْوَاجِنَا وَأَجْسَادِنَا يَنْكَسِرُ الْإِيْقَاعُ ،
فَلْنَتَّقِ فِي الْعَرَاءِ وَقُوفَا
فَإِنْتَظَارِ الْمَعَايِ أَعْجَازَ نَحْلِ
أَوْظِلَالًا فِي غِيْبَةِ الْوَقْتِ تَرْمِي
كَلًّا نَاشِفَا ، وَدَمْعًا نَزِيفَا !

طلُّ الوقتِ ، والطيرُ عليه
وقَّع .
شجرٌ ليس في المكان ، وأصواتٌ تَجِيءُ
وطيورٌ بيضُ تطيرُ الهوينى
شجرٌ راحل ، ووقتٌ خَبِيءُ

مدنٌ في ضُحَى بعيد ، كأننا
من دُرى وقتنا نُطلُ عليها
جلِسةً . وكأننا
نَشْمُ عطرَ بساتينها
ونسمعُ من لُغو يومها هيناتٍ تصدى
كأزمنة تستيقظ في الوتر المشدود
كان الصمتُ يحتدُ ،
وكان الوقت في الباحة الظليلة يستعبر في حُلُمِهِ
ويكي ذويه .
ثم يرفضُ عن الفردوس الخبأ فيه

شجرٌ يرسمُ الرياحُ ،
وغيمٌ قزحى مرصعٌ بالعصافير . رأينا
كأنَّ سربَ ظباءٍ
أو انهنَّ صبايا
يُكهنَّ عبرَ المرايا
أو في قرارةِ يُنبوعٍ ، يضطجعن عرايا
يخلعن فيه شُفوها
ويزندان شُفوها
يملن منه أباريقَ للوضوءِ ،
وينقُضنَّ على الماءِ عُريهنَّ الوريثا
ورأينا.. كأنما سكَّت الوقتُ ،
ثم غاض ، كما غاضت البحيرةُ في الرمل ،
وأبقت لنا الحصى والشظايا



أيها الوجه !
أيها الجسد الغض !
أيها الجسد الغامض الذي تسكنه روحى
وترحل فيه
بين وقتين أيها الجسد الغامض تأتى
بين وقتين شاحبين ،
وهذا سرِّينا خارج الوقت ، وتنضو
لي عن غُصنك الرطيب . كائى
اتقضى سمرتى فى غُصونهِ ،
رعشتى الأولى تستفيقُ ،
وأنا من القطة الحميمة تنهلُ ،
وأعضاؤنا الشقيقة تَدوى كالرياحين ،
وهذا موتى الذى أشتهيه !

طلُّ الوقت ، والطيرُ عليه
وقُح .
شجرٌ ليس فى المكان ،
نساءٌ يرحلُن فى الأسحارِ
وطيورٌ بيضُ تطيرُ الهوينى
تلقط الوقت فى الفضاءِ العارى .

الحداثة وما بعد الحداثة

حداثة أبدية ؟

تكاد « الحداثة » فى بلادنا أن تكون حكم قيمة تنسب صفة أدبية إلى نفسها ، أو تنسب نفسها إليه فى تعالٍ متألق يميزها عن التقليديين أنصار الواقعية والأجناس والأشكال المعيارية المعتلة . وللتحديث فى البلاد المختلفة ضرورة ملحة لا يختلف حولها رجعيون ولا تقدميون ، وإن اختلفوا حول خصومه واتجاهه ومداه . ومن السهل أن تنقل حالة الاستحسان من لفظة « التحديث » إلى شعار « الحداثة » للقرابة فى الاشتقاق أو الأصل اللغوى ، دون اهتمام يذكر بتحديد المفاهيم وقتها . وفى بعض الأحيان تمنى لافتة « الحداثة » الفضفاضة تصوراً خارج الزمان لرائع القديم ، وخلقة كل ما هو ثابت ، ويندرج تحتها « أبو نواس » و « الحلاج » و « فرانسوا فيرون » (القرن الخامس عشر) و « ستيرن » (القرن الثامن عشر) على سبيل الإمكان . وقد يندرج تحتها « كارل ماركس » الذى يدعو إلى عقلانية وتطور صاعد وفردية جمعية

للمقهورين ، مع « فريدريك نيتشه » الذى يدعو إلى لا عقلانية وعدو أبدي وإنسان أعلى جامع الفردية ينتسب إلى السادة . لماذا ؟ لأنه على الرغم من الأمواء والولائم والأمال المختلفة جداً يرى أنصار كلمة « الحداثة » الفضفاضة صوتاً متشابهاً وشعوراً بالحياة الحديثة عند الذات الفردية ؟ لأن ماركس ونيتشه يقولان بأن تيارات التاريخ الحديث تقوم على التضاد ، ويميران عن عالم كل شيء فيه محمل بنقيضه ، وكل ما هو صلب يذوب فى الهواء ؟

ولكن هل يبقى هناك معنى للكلام عن صلة الحداثة بالحياة والواقع وطابعها « الراديكالى » إذا كان « نيتشه » يصرح دائماً بعدائه الشديد « لروح الثورة » وللجماعين ، ويؤكد أن « العبودية » تنتمى إلى « جوهري الثقافة » ، وأن « الاستقلال مرتبط بجوهري كل شيء » . أينبقى تمجيد إدراكه للتضاد والتغير عندما يستهدف ، « نيتشه » بكلماته « تأخير تيار الثورة التى

• مناقشة لبعض ما جاء فى مقالة « الحداثة والحداثيون » : لمارشال بيرمان التى ترجمها جابر عصفور ونشرت فى عدد إبريل ١٩٩١ .

يبدو أنها حتمية ، ويدعو إلى غرس أخلاقيات العبيد وسط العاملين لضمان خضوعهم وخرس أفكار الفردية الجسور في الطبقة المغلقة من السادة وهي أفكار وراء الخير والشر^(١)

ومن الواضح هنا أن « نأدي الحداثه » بهذا التصور الضعيف يضم أعضاءه رغم أنفهم على نحو تحكمي تبعاً لتشابهاً سطحية . وهو ليس في حاجة إلى إدخال أي تغيرات في لوائحه إلى الأبد ، فذلك النزعة كما يقول « إرفنج هاو » لا تشير إلى مجرد المعاصرة بل إلى الحساسية والأسلوب اللذين يصدران أحكاماً على ما سبقهما ، ويهدفان إلى أن يحلا ممله . ولكنها تختلف عما سبقها من محاولات تجديدية في أنها تأخذ على عاتقها أن تختلف مع ما سبقها وتنازعه ، دون أن تصل إلى انتصار ، فليها أن تواصل الصراع مع القديم دائماً ... لكي لا تنتصر أبداً .

وهذا اللون من « الحداثه » ليس في حاجة إلى تطور ذاتي أو إلى « ما بعد حداثه » فهو تجلّ لاتجاه يتفادى التاريخ بواسطة القوة الانعزاجية لأن . ويقول « ثيري إيجلتون » في مقاله الشهير عن « الرأسمالية والحداثه » وما بعد الحداثه » إن هذا الضرب من الحداثه ليس جمالياً في مفهوماته المحددة ، بل هو سوسيوإيجابي ثقافي على وجه العموم . وهو لا يعد ممارسة ثقافية ترمية أو فترة تاريخية يمكن أن تعاضد هزيمة أو استمراراً في فترة لاحقة ، بل هو إمكان انتولوجي (ينتمي إلى الوجود بوصفه وجوداً) دائم ، ييث الخلل في تقسيم التاريخ إلى مراحل . إنه يعبر عن حركة لازمنية لا يمكن

أن تموت وتختلف في ذلك عن الاتجاهات الأخرى بجمعها . وقد يكون السبب في ذلك أنها لا تستطيع ولا تريد أن تلحق هزيمة بنظام تاريخي أو ثقافي ما ، فهي تقع على أرض متخيلة خارج أسوار ذلك النظام . وقد يكون من الملائم أن نمرّ سريعاً على مفهوم نيتشة « للحدث » في مقاله « أفكار في غير أو أنها » : إنه يعني : « النسيان الناشط للفاعل للتاريخ .. فقدان الذاكرة التلقائي الصمعي عند الحيوان الذي يحيا على نحو غير تاريخي ، لا يخفي شيئاً ، ويتطابق في كل لحظة مع ما يكونه ، فهو ملزم أن يكون صدقاً مع نفسه في كل اللحظات ، عاجزاً عن أن يكون أي شيء آخر .. وعلياً أن تطيل التفكير في القدرة على مزاوله الحياة بطريقة غير تاريخية ، باعتبارها أهم التجارب وأكثرها أصالة والأساس الذي يمكن أن يبنى عليه الحق والصحة والعظمة وكل ما هو إنساني بحق ، وهذا التصور للحدث نأدي عن محاولة التعبير عن معنى الوضع التاريخي المعاصر ، وعن القصور في هذا التعبير ، فهو وضع متقل بإمكانات التغير نتيجة لازمة هيكلية . وهو تصور يقدمه وهي حاد باختلاط « اللحظة » والتأسيها ، ويهي ظاهرياً بوليف التاريخ وإنكاره في الصدمة العنيفة للحاضر المباشر وهو يلوث — راكساً متعتراً نحو مستقبل غائم .. ويصبح ما هو حدث ، بهذا المعنى ، ذلك الذي علينا أن نجرى بقصى سرعة لكي نلحق به .. دون توقف أو التناطح أنفس .

وبذلك تكف « اللحظة » المعاصرة كما يقول « إيجلتون » عن أن تكون نقطة في متصل ، وتصبح

(1) M. Rosenthal and P. Yadin. Dictionary of Philosophy Progress Publishers, Moscow. 1967. P. 317

(2) F. Niet zache: thoughts out of Season, from Modern criticism and Theory. ed by David lodge, Longman 1988. P. 389.

الحداثة إعادة تقييم الزمان نفسه ، وتحول في معناه ، وقطعية مع الطريقة الأيديولوجية السائدة في معايشة التاريخ ، وتصبح صورة تلك المعيشة هي الدوامية والهاوية لا الزمان الذي يسير في خط مستقيم .
البحث عن الحداثة :

وكيف نتقداى التحكمية في تحديد الحداثة والحداثيين ؟ يقال إن أفضل بؤرة لتركيز أشعة الضوء هي سلسلة الأعمال الفنية وقائمة الكتاب والفنانين بدلا من التأملات العامة . وتؤكد قواميس المصطلحات الأدبية أن هناك أعمالاً ذات راديكالية جمالية وتجديد تقني ، تبرز استقلال الفن والشكل المكاني مقابل الزماني ، وتتجه نحو صيغ التهمك والمفارقة وإقصاء الطابع الإنساني التقليدي وتصور الطابع الإشكالي للوجود . إنها تشكل انقطاعاً غير مسبوق في تقاليد التاريخ الأدبي للحضارة الغربية ، فلم تعد مواضع الماضى الأدبي بصلاته الوثيقة بالقيم الاجتماعية والفكرية تحدد الحاضر ، بل حل محلها مواقف نقدي حاد من هذه الحضارة قد يقرب من الغثيان (إرفنج هاو) . لذلك لم يعد تمثيل الواقع هو الوظيفة الجوهرية ، بل أصبح الوعي الفني الخالص للذات المبدعة ، والذي يتكون عالمه من صور حسية وعلامات ملتبسة ، يعيد ابتكار القواعد الأولية والمصطلحات الموجهة لإعادة اختراع أو ابتكار « واقع » مواز ، وقد يظن بعض العقاد أن هذا الواقع الموازي ليس إلا تعويضاً بديلاً عن عجز يائس في مواجهة العالم وقناعاً مزخرفاً للقصور داخلي ، وقد يذهب آخرون إلى أن يائس نزعة الحداثة من التطوير الفعلي في الحياة التاريخية جعلهم ينكمسون إلى أفكار عن وضع بشري شامل غابر للمراحل التاريخية بأجمعها يعيد تكرار نفسه . فإذا توقفت عجلة الزمان وأدركها العطب فليمتلئ

الفن بدينامية لا تعرف هواده ، وتغير لا يتوقف ، ولكن حيوية الفن الوثابة بديلاً رهيماً عن عالم تجدد حاضره . وتواصل القواميس والمراجع المعتمدة كلامها عن تعاقب من الحركات والتغيرات الفنية المتتالية ، من الرمزية وما بعد الانطباعية والتعبيرية والمستقبلية والصورية والدادية والسريالية . وبين كل هذه المدارس الحداثية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين مصارعات وخلافات حادة ، بل إن هناك جدالاً عنيفاً بين الذين يستخدمون التكنيك ذاته ظاهرياً (إليوت ، ووليام كارلوس وليامز .. على سبيل المثال) . وما أشد اختلاف تقني تيار الشعور عند عمالقة : جويس ، وفرجينيا ولف . ووليام فوكنر ، وفقاً لأيديولوجية الكاتب وتصوره للنظام الأساسي في الحياة ووضع الإنسان في العالم ومكان الفن . وإذا كانت بعض المدارس تؤكد صلابة الصورة وتحددها القاطع ، فإن السر يالية تحتل بالسيولة .. إلى مالا نهاية له .

وعلى الرغم من أن كلمة الحداثة تظل فضفاضة إلا أن أسئلة مشروعة تثار ، عن متى بدأت ، وأين صارت ؟ وتصدق الأسئلة على الحداثات المختلفة الكلاسيكية مثلاً عند « إليوت » ، والثورية عند « برتول بريخت » . وهناك من يؤكد صيغة موحدة بمثابة الزى الموحد للحداثة هي الصيغة الاستعارية مقابل الكنائية (ديفيد لودج) ولكن هناك من يقولون بلانتهاج دائم للأساليب متباعدة تبعاً لمواقف الإبداع المتعين .

الحداثة مؤسسة حاكمة :

ولا ينكر أحد في الغرب أن نزعة الحداثة الرسمية أصبحت مؤسسة حاكمة في الستينيات المبكرة ، وإنها انتقلت من موقف المعارضة إلى مواقف مهيم . لقد

استقبلت على الجامعات في كليات الآداب والفنون ، وعلى السوبرماركت النقدى في أجهزة الإعلام ، وعلى المتاحف وشبكة معارض الرسم وأصبحت معيارا للتقييم . ويقال إنها كانت تلعب دور المعارضة المخلصة ذات الولاة لصاحبة الجلالة مؤسسة العلاقات قراسمالية ، فحينما وضعت أسوارا شائكة حول الفن عزلته عن قوى المعارضة الحققة في المجتمع ، لذلك كافاتها العلاقات السوقية سرا بالمتح والجوائز .

وهنا تتوقف قليلا عند ما يشيره «إيجلتون» من أن نمسج الحداثة كان معاصرا من حيث التاريخ لثقافة الإنتاج السلمى الكبير . وليس ذلك سيقا خارجيا بل شكلا داخليا . فالحداثة بين أشياء أخرى هى استراتيجية مقاومة العمل الفنى أن يصبح سلعة . فالعمل الحداثى يناهض ، بكل مالدبه من قدرات ، تلك القوى التى تحولته إلى شيء للتبادل ، على الرغم من أن الأعمال الفنية تأخذ في أياها شكل سلع (كتب — اسطوانات — أفلام . مجلات مستنسخات ... إلخ) تباح في الأسواق . ويقف الخطاب الفنى هنا ضد الشكل المادى للعمل . ولكن يواصل العمل الفنى معركة عند هذا الاتجاه ، ولكن يقاوى الاختزال إلى سلعة . لم يقف عند إعلان الاستقلال عن الواقع وتصويره ، بل قام بتدعيم تصميانه الداخلية ، وجعل نسيجه معقدا وأشكاله مركبة ، بحيث أصبح التعقيد والتركيب أكبر من الوظيفة التى يمارسانها في التوصل ، وقيمة مكثفة بذاتها ليمنا سهولة الاستهلاك المباشر . لقد لف العمل الفنى — كما يقول إيجلتون — لفته الخاصة حول نفسه ليحمى ذاته الفنية ، فتحول إلى موضوع مقل ، يوجد ولا معنى . لا تربطه علاقات مباشرة بعالم الواقع ، بل يعكس ذاته فحسب . ولكنه لكى يعرب من شكل من

أشكال الطابع السلمى وقع في شكل آخر لهذا الطابع هو الطابع الصنئى (الفيتيش) الذى يجمد العلاقات بين البشر في أشياء ، فالسلعة تبدو مستقلة عن علاقات العمل ورأس المال ، بل تبدو شيئا من أشياء العالم . وهنا تحول العمل الفنى إلى شيء نفيس كأنه جوهرة أو تاج حبيس عظمته الصنئية المعزولة . ومن الواضح أن هذا الشكل من الحداثة — بخلاف حداثة « بريخت » ، وتبعيدها العمل الفنى عن المسلمات السائدة — يضع نفسه بعيدا عن القوى والإمكانات الحققة لتحويل النظام المرفوض . وليست حداثة « بريخت » وه فالتر بنيامين » هى التى نقاشها هنا .

ومن هذه الناحية سيطر الواقع التاريخى السياسى على بعض ألوان الحداثة ، وادمجها في مؤسساته وأجهزته .

فالحداثة إذن لم تلق عند تمايز بين المجالات المختلفة في الثقافة تمشيا مع تقسيم العمل الذى فرضه النظام الصناعى ؛ تمايز دوائر المعرفة (النظرية) ، والأخلاق ، والجمال ، بل ذهبت إلى أن كل مجال (والجمالى هو تخصصها) مستقل ، ويشرع لنفسه ، مهندا قوانينه الخاصة ، وموضوعاته ، ونمط تقييمه . فالدائرة الجمالية لا تستمد تدريعهما من مجال مغاير ، ولا من مستوى كل شامل مثل الطبيعة أو العقل أو المجتمع . وهذا الاستقلال يترك مجالا في الحداثة لخيار بين العفانية واللاعقلانية (توماس مان أو كافكا) .

ما بعد الحداثة :

ويتساءل « فريدريك جيمسون » أمارلنا في عصر الحداثة ؟ على الرغم من أن مؤسسة « الحداثة » تتعرض

الحدث ، بل إيماءات إلى أساليب الماضي ، فهناك ما بعد حدث باروكية وكلاسيكية ورومانسية .. إلخ . فالنصاب بالإيماءات التاريخية ، ومحاكاة الاتجاهات التراثية سمة مميزة لما يسمى « بعد الحدث » في المجالات المختلفة .

وفي الرواية لا يمكن لأحد أن يدعي أن « جويس » و « صمويل بيكت » ينتميان إلى اتجاه واحد . لقد كان « جويس » يربط بين تفكك الواقع المعاصر والنماذج الأساسية الأسطورية بحثا عن المعنى ، وكان للتاريخ عنده معنى ودلالة ، أما « بيكت » ، على سبيل المثال ، فمرفض المعنى والشخصية ومبايعة العالم للمهم .

وبهذا لا تكون ما بعد الحدث لغضا للحدث ، فهي تواصل معاداة تمثيل « الواقع » ولكنها ليست امتدادا متطورا أو متدهورا لها . إنها توجد خلف الحدث وتحتها ووراءها ، كما يقول « ديفيد لودج » .

وبالمثل لا يتسع تصوير الحدث لروايات « جون بارت » ولا « ريتشارد برنيتجان » ولا بعض أعمال « جورج بورخيس » التي تقوم على التناقض الملفز بين مواصلة السير وعدم مواصلته ، وانتماء الشخصية إلى جنس الذكور أو الإناث ، واستخدام « العبك » لكل الخيارات المتناقضة بكل تنوعاتها المتخيلة .

ويكشف التلميل الدقيق عن قطعية حاصمة بين الحدث وما بعدها ، على الرغم من أن هناك من يزعم أن ما بعد الحدث هي الشكل الذي تأخذه الحدث الآن ، أي هي تكثيف للدافع الحداثي الأصلي ، واقع التجديد والالتزام بالجديد والمنبثق الإبداعي . ولا يزيد هذا القول عن تكرار القول بأن الرومانسية ما تزال مستمرة في الحدث وما بعدها للأسباب ذاتها .

للمقاومة أمام أعيننا في التصوير والسينما الجديدة (جودار خروجه على حدث برجمان وفيليني وكروموا) وردود الفعل المعاكسة له في السبعينيات . وكيف نحدد الخصائص المميزة لما بعد الحدث إن وجدت أصلا ؟ والمسألة الجمالية لا تنفصل في هذا السياق عن تقييم اللحظة التاريخية التي نعيشها اليوم . فهناك اختلاف هيكلي جذري بين فترات الرأسمالية السابقة والمجتمع السائد في الغرب اليوم ، مجتمع الاستهلاك الواسع ، ما بعد الصناعي ، حيث لم يعد معظم أفراد الطبقة الوسطى يعملون في الصناعة أو حقلها ، بل في أدوات التسويق والمصارف والتأمين والتعليم والإعلام والإعلان والمبادلات المالية . وتلك الطبقة الوسطى الجديدة تختلف ملامحها عن ملامح البورجوازية القديمة المحافظة الواقعية الزرقة في علاقتها بالجمال الثقافي ، وتشكل جمهورا واسعا للثقافة « الجديدة » في السينما والفن التشكيلي والرواية .. بل وفي العمارة .

وربما كان أعلى الأصوات عن « موت الحدث » صادرا عن الكتابات حول العمارة . ويتردد تعبير « ما بعد الحدث » في العمارة أكثر من تردده في أي مكان . ونسمع كلاما عن إفلاس « الصروح » المعمارية التي تشبه كتلا منحوتة ، ونقدا لطابع النخبة وأدعاءات تحويل المكان وسيلة لتحويل العالم ، وتدمير « نسيج » المدينة بإفراز متكاثر لمصانيد زجاجية وتقنوت عالية قطعت صلتها بسياقها المباشر ، وحوّلت إلى مكان عمومي هابط المكانة . أي نقدا لنظرية العمل الفني الحداثي المتعالى على الواقع والمفارق له .

وفي العمارة لا يجد الدارسون أسلوبا موحدا لما بعد

المجاور قد لا نعرفه ، على حين أصبحت الحروب والزلازل صورا منزلية .

فالمسافة بين الواقع وتمثيل الواقع تغيرت دلالتها ، وأصبح الواقع مكونا في جانب منه من رموز وتمثيلات . وفي هذا العالم الموهذ المصور لن يكتشف أحد صراعا أساسيا شاملا بل تنوعا مذهلا ، وتعايش كل الأشياء . ولم تعد الصور تستنسخ الواقع ، بل تعيد إدخاله في دورة من الصور داخل « نص » جديد ، كما تدخل أذواق الماضي في دورة جديدة ، وكذلك القوالب السالفة جميعا . فالواقع طبقات فوق طبقات من الصور . لقد تم إدماج الجمال داخل الواقع ، كما تم إدماج الواقع داخل الجمال ، في وحدة قسعية ، لا تترك سجالا للممكن ، ولا لافق مختلف جذريا .. وهذا المجال لدخل ما بعد الصناعة ، وغزو الذات الفردية بالقوالب الأيديولوجية الجاهزة يوميا ، وخلق الحاجات الزائفة داخل الفرد ، والتسلل إلى أعماق خياراته ورغباته ؛ ولغتيت وحدة القوى المناهضة للمؤسسة بتحويلها إلى غبار من الأفراد الاستهلاكيين ، هو المجال الذي يستدعى ما بعد الحداثة . ويقول « إيهاب حسن » في « الشكل الذي ينحسر مخفيا » عن الفن المضاد بعد الحداثي ، إنه في مرحلتنا المتأخرة من اليأس الفردي هناك أرض لقاء في المخدرات والعنف والعلاقات الشبكية والهلوس والجنون بين الشعراء واللاشعراء الذين يحيون حياة الشعر ، باعتبارها إحساسا حيا ، فالفن يعرض نفسه في الفن المضاد ، أو يفقد نفسه في الحياة .

ولكن هذا الجانب من الحياة المعاصرة في الغرب ليس اللوحة بأكملها ، فهناك مقاومة أنواع مختلفة من الحداثة ، وأنواع مختلفة من الواقعية الجديدة ، بل وأنواع مختلفة من ما بعد الحداثة نفسها .

ويذهب كثيرون إلى أن المجتمعات الغربية تحيا داخل ثقافة « ما بعد الحداثة » ابتداء من العمارة التي تقوى الآن في النسيج المتناثر للمكان التجاري . والموتيلات ، والوجبات السريعة ، وفي الملبس الإيماء والأصداء الشكلية التاريخية التي تكفل القرابة بين هذه المباني والأيقونات التجارية المحيطة بها .

ونجد الآن أن ثمة « تقليفا » شكليا متعدد الأنواع لكل المنتجات والمباني والأعمال الفنية .

لما بعد الحداثة تجد مغربا بكل رباطة جأش لمازق فرض طابع السلمة على الفن . وبدلا من « صناعية » الحداثة تعمل « ما بعد الحداثة » على التمازج مع الحياة اليومية ذات الطابع السلمي في مبادلتها ، وتقوى في الحياة بكل ابتدائها . إنها تصطم الانفصال الحداثي بين الجمال واليومي ، بين المؤلف وعمله ، بين الفن والجمهور (عودة الرواية البيوليسيه والسيرة الذاتية وفنون الأداء إلى الفن الرفيع) .

فالواقع أن ما يعد الحداثي تحول إلى مظهر مصور ، إلى صور في الجريدة والمجلة والشاشة والتلفزيون ، إلى نوع من الكتابة الضوئية بالكاميرا « قلم الطبيعة » وأصبح الواقع أكثر تشابها بما تقدمه الكاميرا في الوعي اليومي . ويقول « سوزان سونتاج » لقد تحولنا إلى صور . وجعلنا « الكاميرا » واقعين فالصور القديمة ، تحدد الماضي في ذهننا ، والصور المعاصرة تحول الحاضر إلى صورة مثل الماضي وتؤسس علاقتنا الاستدلالية بالحاضر ، إننا نعرف الواقع من صوره ، فالأشياء الغربية البعيدة أصبحت قريبة ، وما يحدث في الشارع

احتمالات الريح

شاهداً أو شهيدا
أبارك موكبك حيث تكون
إنما دُعْ دليلاً صغيراً
لئلا يحاصرني المخبرون
فتبقى وحيداً ...
سأبقى الولاية بعدك للريح أو للبياض ، فلا تنكسر
إنني جاهز للجنون
سيأتي نهار أجمع فيه الفصول ، ..
.. وأمنحها سلةً ويدنين

وامنحها قامتي والذهول
وأصرخ فيها : أنا الماء والرمل والفلّ والسنبلة
فاقطفوا .. واقطفوا .. وامنحوني الجنون
أنا جاهز لاكون

بي عواء قديم .. وبى خجل واشتهاء
مثل أرملة في الظلام تفصلُ ثوب العراء
إننى لى دم في الشجر
ودم في المرايا يشئتتى .. ودم في عيون الحبيبة
إن ظمى القلب صار مطر...
لم أزل أشرح الإحتمال ويشرخنى
إنها الريح ثانية

كيف تجرُّ عصفورة أن يُعشعش بين فراغ يدي ؟
هل يطاوعنى شجرُ الإشتاء
فأخذَه عندها كُلما زحفت في المنام
وأفتحه ليديها .. وأفتحنى للسؤال ؟

— هذه وجهتي :

كم تراءى المدى جُزْراً
كم حسبنا الولادة محض احتمال !
غير أن الحقيقة عكس الحقيقة
ريح تؤسس أسئلة الاشتغال

لم أزل أشرح الإحتمال وشرحتني
كل يوم أشيح بوجهي عن الكائنات .. وعنّي
وأفتحنى للشوارع أو للحمام
— إنها الريح ثانية
افتحى لي ولو فجوة

كى أظل على سطح هذا الظلام
لعلك تنتبهين .. لعلك ترتبين .. لعلى انتهيت
لعل المسافة محض مسافة

.....

إنما لي دم لم يجد جسدا في البلاد يعانقه
فاجتمى بالشجر ..

تونس

شوارع موحشة

تعصف الوحشة ، ثقيلة مع ذلك
ولها وطأة
فهل تضمحل أبداً ؟

مقطوع ، في هذه الغيبة ، عن كده وضنكه ، منتزع ،
في هذه اللحظة التي لا قياس لها ولا زمن فيها ، عن ألم
الصموغ المذكر ، أرغن — لم يسمعه قط — له صدى
في ساحة نسيجة تحت قباب قوطية ، أم تكبير يتموج مطلقاً بين
أعمدة كورنثية منقوشة تمت تيجانها أي الذكر الحكيم ،
تعمل مقرنصات شخب ذهبها ، يطفو فوقها تجويف
الفلك الأسمر .

مرعى في ببداء الذوم ، هل النجدة آتية ؟
أم لا ضرورة لها ، ولا معنى ، حتى ؟

على الرصيف ، جنب الجرانيت الجميل والرخام
النافع ، كان الخروف مريبوطا يحيل ممك من حلقة
حديدية في قاعدة خشبية مبلولة يرتفع فوقها الزير الفخار
الذي أخضرت جذرائه من الماء ، يرشح ندى الرطوبة

كانت العمارة شاملة تلعب ، فخمة برخامها الأبيض
المترشح بتفرعات رمادية تزيد بياضه نصوعاً ، سلام
عريضة من الجرانيت الأسوانس الوردى الداكن ، يوحى
بخلود راسخ ، لوحات الزجاج في واجهتها تومض وتعكس
صورة المساحب السارى في سماء رمادية مبهضة بدخان
القاهرة وإنفاس الزحام الملونة بالعادم والنفث .

تحت الحائط الجانبى ، المصمت ، السامق ، المظن
على حارة جانبية ، رأيت هذا الشاب ، ثلثاً ، جلابيته
الترتبة التي كانت بيضاء يافتها مموجة مفتوحة على
صديري لديم لامع مغطط بالوان كثيرة باهتة الآن .
الجلابية المبهرة مفروشة على كوم من رمل البناء الأصفر
خشن الحبيبات ، وقد تمرى جانب من ساقية المعفولين
الكالحتين .

الكهربائي الخرساني الذي يدوم حواليه ، ولا بالمدينة كلها ، منف قد انقضت . ليس هذا اكتشافنا .

سور مستشفى المعجزة المتاهيل طويل وغامض ويحمل شفرة كل المستشفيات ، واقعة على حافة المرض والموت والضرب ، باستماته ، بأيدي مصممة ومتشعبة ، على سطح موج الألم .

الشارع خاو ، مازال ترابيا مدموكا بأحجار رمادية صغيرة وغير مشذبة الحواف ، بيوت وأطنة من دور أو دورين ، وغيطان متناثرة ومعمية بين البيوت ، عمارة جديدة ، عالية وحيدة قائمة بلا أنيس بين الجنان وصغار البيوت .

نجاح الكلب الضخم في الحديقة الدقيقة الامامية في بيت صديقي أحمد قنديل ، وابحات مسطحات من الأزرق السلجى المنبسطة والأخضر الشاسع الخاوي مازال يلوح منها الزيت والترينتينا ، ومازالت العيطان القريبة تنوس ينسيم العصاري تحت أشجار الكانزيرينا والهميز ، لمار الكربن الحليّة بلحم الخضمر مدورة وعلمومة بالكاد ، تنام على التربة السوداء الغضرة التي تبدأ طرقات الأسفلت تشق جسدها ، الفلّاح الدهرى حاكف على الأرض لا يندّ عنه صوت ، هو نفسه لم يتغير منذ أيام غيط التربة المحمودية عندما كان يطلع في من الحسّ الخيني الواطيء وأنا أشرقي منه ، لأمي ، الحسّ والجرجير والكراث وسَلَق القلقاس والبقدونس لعبد الفطاس في بيت غيط العنب الحمر في رومي ، منذ أيام الغيطان الباقية جافة أو نضرة ، منذ أيام الملتزمين والأقوات والسلالطين والمحتمسين والسنتوريين وأقسس أمين وإيزيس والولاء البينزنطين والأرايا والسادة المشايخ الصوفيين هو نفسه مذكوك الجسم أصابعه الغليظة سوداء الظلال تحس

عليها ببطة ويسقط في صفيحة جاز منزوعة الغطاء ومسوّاة الحواف ، مازالت جديدة . بعمية الخروف محدود الخطم نحو الماء لا يصل إليه ، ثم يصمت .

وقادة الظهر في يديا حامية ، والحلّة الجانبية مقفرة ، الشمس تسقط عليها ، راسية ، راسخة الوطاة .

جاءت سيده عزيم ، قصيرة ومطوّلة ، وجهها أبيض مكتوم البياض شديد التشوب ، مفضنّ وطيب الإيهام . والعرق يلحم تحت طرحتها السوداء ، وفي يدها شنطة بلاستيك تبدو ثقيلة الوزن .

وقفت ، تنهّج قليلاً ، أما أنا على الرصيف الآخر من الحارة ، فقد تهملت قليلاً ، أريد ألا تحس بي .

وبسعت الشنطة بحرص على الأرض ، على مسافة آمنة من الخروف ، وأزاحت غطاء الزير المعمول من فلقتي خشب غليظ كل منهما نصف دائرة ، موهولاتين بعارضة خشبية مدقوقة بمسامير كبيرة الرخوس واضحة الصدأ ، دبت الكوز الصفيح في الزير وسمعت ببقية الماء وكأنني أحسست بروثه المنعشة .

تنشق طريقها ، منفية وحدها ، في القاهرة المتوحشة . كان النخل ، على شارع أبو الفدا ، يبدو أسجراً منفض الجسم بين الجسور والبنابات والمشاتل وجامع الرحمة والنور وأعمدة الكهرباء وكراسي الكانزيرينات البديئة الشكل والأوتوبيسات الكبيرة والصغيرة حكة السلطوح والنوافذ والسيارات واللتاكسيات التي تمرّ بلا مبالاة وأكوام أحجار البازلت المنزوعة من الأرصفة ، كائن غريب ، وخاضع ، النخل . رأس رجل وجسد امرأة بالثديين والفرج المكشوف ، غربته قديمة لا يحس بها أحد ، وانصياحه عميق . لا صلة له بالجنون الميكانيكي

المسيحيين باغلبتها البيضاى الحمراء الهفافة أو ورق الكرتين مرسومة برسوم الفنانين الارمن الذين رسموا ألف ليلة وليلة منذ تسعينات القرن الماضى والرجل امامها جامد وساكن بلحيته البيضاى الهائشة مصفرة قليلاً عند فمه من أثر الدخان وجهه المخذد صعدت شموع السنين الصعبة الطويلة وجلايبه الصوف لم يبق من ايام عزما إلا نسيج متماسك بالكاد جالس متربعا على سجادة ناعلة صفيرة ينتظر وحده بصبر لا نهائى ، فيما يلوح ، محىء زياتن لم أر واحداً منهم قط . اشتريت منه مجلات ومطبوعات بفرش صاغ وثلاثة تعريفة ، من قراءا ؟ من اخرجها من قبر الصروف ؟ من أعاد إليها صشب السير والمغازى وموسيقى الحكمة والأحلام العامرة ؟ .

المنفى هو قفرونى ، وهو موطنى .

صمت الحروف .

مدفونة لا بحث لها .

البحر المنبسط بالليل كالصخر بلا موج لا تراه إلا عين النجوم القصية ، ويلاطات رصيف الكورنيش هريضة الصدر بيضاء فى العتمة الصحو وسوره الحجرى المتساقط البياض . كلها صامتة .

صمت الطرق الجبلية تنعرج وتدور حول شعاب الصخور التى جمد الثلج على شعنها فيات بلوريا فى سسلته المستكة الأطراف يضوء صفو العتمة والأشجار مثقلة أغصانها الجرداء المعزاة بالثلج من ندف الثلج تبدو خفيفة ، لا وزن لها بيضاء على سواد الخشب المفلج النسيج مسدودا على حيات الجوانية المحروزة والتتير القديم مسجون فى هذه الثلوج منذ ألف ألف عام بالقرب

ادنى هميس فى رقة الثنب يزرعه ويسقيه بماء روحه العنيد صمئوى صنفعتى من كسحه الذى تشط به طائرات قبرص واييبا والسعودية والعراق جريا وراء حته المصاغ لامراته ويبت الطوب الأحمر لعياله بجاموسته والفيدوير والتليفزيون والمزاج ، على ككشة رأسه طافية متربة وهو يخنى باللباس العيك والغالطة القطن الرمادية كثيفة الوبرة يبدو انها لم تغسل قط ولم تغير قط ، أين بيت ؟ هل تلغيح له وتنام له المرأة التى تقعد على رأس شارع شاهين تفرش الفجل والبصل الأخضر على قفص جريد مغطى بخيشة ملوثة دائما ، ويجانبها مقطب التليمون البنزهر ورسمة العيش البلى ، تنادى مرة واحدة : رادرد يا فجل .. بينما الشارع فى منفر الشمس يمدد إلى آخره لا أحد فيه لا سائبة ولا سيارات ولا صرير أين يومين ، لن تنادى ؟ .

يجانبها بنت شعطاء تمس إصبعها الإبهام بشرامة وعلى حجرها رضيع تلغمه شيئا طرى .

أما الكهل على الرصيف المقابل فقد وضع أمامه على البارزات الجديد كومتين متقابلتين ومتساويتين تماما أحدهما من المجلات القديمة نص عمر الكواكب والمصور والرسالة الجديدة والهدف ، والأخرى من كتب السمر والطب وعلم الركة تذكره دأوه وتعطير الأنام فى تفسير المنام شمس المعارف ومنبع أصول الحكمة للبوئى وتعبير الرؤيا لابن سيرين الجواهر اللعاعة فى استحضار ملوك الجن فى الوقت والساعة جزء عم الرقيق وقصة الجمل والغزاة ومعجزات النبى ﷺ والاميرة حشرة الشريعة وما جرى لها فى بلاد النصارى والإسراء والمعراج لابن عباس وكذلك زفة الجالس فى نوادر أبى نواس وموال شقيقة ومتولى وأغانى المطرب البلىدى أنور الصكرى وغزوة

من قمة غير محدّدة من قمم الالكب هذه الخادعة القاسية التي تبدو لي وادعة ناعمة قائمة مستقيمة بين الجبل والسحاب سيوف عريضة الصفحات ولكن حادة السنان مفروسة للطحنة فهل ينفض الثنتين عنه اغلاله عند حلول الربيع ؟ هل يندفع ، مطلق السراج ، في الجبل والسفوح يحرق كل شيء بناره الاكالة الهائلة ؟ أم سوف يظل في جبه التلجى ألف عام أخرى ، وأخرى ، وأخرى ، حتى يصهره الملك بعد تمام الايام ؟ وهل يصهره ؟

في مساء اليوم الثاني من آخر شهور عام ١٩٦٤ وصلت إلى زيورخ . كانت ثلج الثلج المتطايرة تنزل بصمت ، وأنوار النيزن الملونة في كهوة الالوديين تلمع تحت سماء داكنة يشع منها نور أزرق شاحب .

بعد أن مشيت ساعة ونصف في الشوارع الموحشة ، وحدي ، دخلت القهوة . كان الدفء عاليا وغلّبا فخلعت معطف المطر والكوفية الصوفية غامقة الزرقة والشابكا الروسية الفرو السوداء ناعمة الوبرة ، كلها ثقيلة الآن ، ولكن لم أحس خفة . كان الولد الأشقر والبنت الشقراء جالسين متعانقين على الكتبة الجلد العريضة ، يقبلان أحدهما الآخر قبلة طويلة لا تريد أن تنتهي . على كتفيه وعلى كتفها جاكطة جلدية مكررة ، ولوان ، مبطنتان بفرو اسود ، ملفوحتان . تكشف جاكتهما عن يولفر أزرق سماوي ناهض يذبيها المحبوكين ، شعرها مقصوص خصله القصيرة مختلطة بشعره الطويل المتهلّل على كتفيه العريضتين كأنه من شعرها هي ، نسيج ناعم واحد بنفس الشقرة الفاتحة ، يده ساقطة على كتفها لا تهتز ، تحت فرو الجاكطة المزبوجة ، وذراعا تدور حول خصره بلا حركة بلا نامة جامدين تماثل واحد ثنائي الرأس ثنائي الجسد ثابتين في غيب التلاصق الذي يحولهما إلى

حجر تحت نظرة « ميدوزا » مكنة الكابوتشينو مصقولة السطح تنز بالشهباق المخايم والبخار الأبيض ، ساحقة الوطء ، وحدهما في حيّز الكتبة الجلدية تحت نور الفلورسنت ، الواجهة الزجاجية العريضة ظهريّة النظافة من الداخل مزركشة الأطراف بالطلّج من الخارج كأنها بطانة بريدية مجسمة توهض وراهما بمصابيح السيارات المارة بسرعة ، ملققة وغامضة ، أنوار البيوت المواجهة من وراء الستائر البيضاء في النوافذ المفتوحة تتخائل عن خلايا دلف خاص بها ، متعدد ، ومتكرر ، ومفصول عن بعضه بعضا تمام الانفصال .

وحدهما .

وحدي .

أما الرغبات فكانها ليست ممّى .

في هذا الغروب الطويل المألوف كان من أحبهم بعيدين عنى جدا . أكلوا دائما بعيدين جدا .

المصابيح الكهربية صفراء خرساء تقزم ، ينورها المحبوس ، مثلى .

قلت : معى الآن ٧١,٥ فريك ولكن ممكن افر ٥٠ دولار كمان . اشتريت البلوفرات وجاكتين صوف واللبب والسوتيلانت مقاس ٣٤ ب وسلك سماعة للآلن ويطاريتها ، واشترت من دكان أتيق في ماركت جاسي ، قطنتي لاتيجمي من نسيج اسود شفاف ولامع قليلا موشاة اطرافه بحاشية دقيقة جدا من قطيفة حمراء متلوية ملطلة ، وكانت البياضة لها شكل .. القودات ملزمة العينين يخيم العجانز اللاتي يمزق بسبك المرأة مع الرجال . وعندما رجعت إليها بعد ليلة واحدة لايعيدها وأخذ شيئا آخر ، شمتها — حيوان أنثوي مديّب حاد

الانف - وقالت بحسم : لا يمكن . تلوح منها رائحة المرأة والموت شَمْ . شَمْ . معي .

لم اكن بحاجة إلى شيء .
لم يكن اسهل من ادعو البنت الشراء في الاوديين إلى كاس ، وخرجنا معا .

اولجت مفتاحها ودخلنا من باب خشبي سميك عريق النسيج وعادت فاعلقته بإحكام . نركنا صخب الشارع وغناء السكاري على الرصيف وعريضة موسيقى الحانثات التي تندفق عند فتح الابواب ، وساد في داخل البيت سكوت مبطّن وعيق ، وصعدنا سلالم رخامية مكسوة ببساط أحمر ناعل قليلاً وبرزت نحت والرخام لامع على جانبي البساط .

من نافذة سداسية الاضلاع ، مزدوجة الزجاج ، تحت سقف مخروطي به عوارج غليظة من خشب أسود فيه خروم دقيقة عتيقة لامعة النظاف ، رأيت أن قامت الناس ، على الممرات السوداء بين الكوام الثلج الصغيرة على الرصيف ، والسيارات المارقة كلها ، تبدو رمادية داكنة ، تحركها ، بالية ، خيوط غير مرئية .

وكان سريريها أبيض الملاءات باردة الملمس قليلاً ، وموحشاً .

ولم يكن في عناقتنا إلا وحدة كل منا .

وكانت عيناها مكتومتين ، زرقاوين ، ومكحولتين يُطلر رقيق وسطحهما زجاجي شفاف ، من وراء نظارتها المسطحة الدويرة قديمة الطراز . وتستجذبان .

مرتت بالمبايدين الضيقة المستديرة المكسوة بالثلج ، والكبارى الحديدية الصغيرة المشغولة بزخارف نباتية لامعة ، على طرف البهجة السوداء الساكنة يسبح فيها ،

على آخر العنصرى ، بطء مدملج ملون الرقبة زيتى الريش ، والجمع الكبير الأبيض اتلع الاعناق ينسال على الماء الرصاصى بكبرياء مفهومة ومبرزة ، النوافير القديمة النحوت صامتة جافة ، المباني القبطية بأبراجها الصاعدة ينقلها الثلج ويبشينا بدانتيلًا بيضاء تتساق مع دانتيلًا أحجارها العتيقة ، والسحاب الرمادى الصال يُنقل السماء ولا ينهمر .

كانت المحلات الصغيرة في ماركت جاسي تُلقى أنوارها من الداخل على نور النهار الذى يخفت تدريجياً بشكل ملموس مجسم ، البارات قد اخذت تمتلئ برؤاها وجوهم محمرة في سيماء غبارية وجفلة ما ، يُدببها قليلاً الشرب والغناء ، أراهم من الواجهات الزجاجية السبكية ومعهم نسوانهم بجمالهن الصلب الصغير وملامح هندسية كأنما تأتي من « دُورز » مباشرة عبر القرون ، وعندما ينفتح الباب يرتفع الغناء وصخب المرح وأطع البارات ، ثم يسدّه الباب عنى فجأة .

أَنْزَلُ السلام الضيقة تحت مصابيح الشوارع الخافتة قديمة الطراز ، والفتيات ملطافات بالمعاطف والكوفيات والقبكات والفقازات ، يعيشن أمانى ، بسرعة .

وخدمن .

وخدم .

وحدى .

إرهاصات الوحشة المثلثة قبل أن يأتى زمانها .
وهل الوحشة زمان . أول أو آخر ؟

كانت هناك لمة قليلة من الناس يتباطئون قليلاً عند شاطئ البهجة ثم يعبرون . ثم كلمات قليلة ، كأنما بلا مبالاة ، حادة وخافتة ، بالالمانية الخشنة المكتومة ،

ساعداً من جمرات مدوّرة طابت واحمرّت بين حبّات فحم سوداء مصمتة ، وكان يجلس على كرسي الومنيوم يشبه كراسي البحر ، على باب مسقوفة سمعت منها زياط أولاد ووشيش وأبواب الجاز وشملت رائحة القلقاس الذي يستوى على النار ، وتذكّرت أن اليوم عيد الفطاس ، وكانت بنته الكبيرة تقف على الأرض تحته وتقرأ له « الأهرام » ولم يكن له الجبلان كلها لحد من هذا البرد ، طرق ترابية متقاطعة متهمة تصعد قليلاً وتتحدّر إلى غير مدى فيما يبدو ، وإكوام من الأحجار ومدافن قديمة ساقطة الجدران ومتهاوية الأبواب الحديدية المعوجة التي لم تقف من سنين ، وعرشات جافة من الصبار الشائب المصفر مدبب الأطراف ومقطع الورق ومكوم على عظامه النباتية الصلبة . وحلب منى ثلاثة وأتلفنا في الآخر على ألف دولار دفعت له نصفها نقداً في الموقع ووقعت على استمارة وقال إنني سأتسلمها جاهزة مبطنة بالأسمنت وأرضيتها مهدوة بالفلار جاهزة مجهزة من كله ولها شطاه حديدى ولقل أعطيك مفتاحه وسننقل إليها الرمال في أي وقت بصفدور أربنا ويصلى عليها وقال لي أن القابل سيدنا ، ولما استقرت به نظرة ، قال بفلاذ صبر ويصبره الجوهير المرء باليلهم الذي كان له حضور يذوي وسط المولى الأتبا الكسندروس وكل البطريركان يا سيدنا اليه وقال له إنها ماتت من أكثر من سنة لأنه غير مسموح لنا أن ننقل أحداً إلا بعد مرور سنة على الأكل ، أنت عازف عليها ، حتى تتلف الطعام وكه ، وقال له إن هناك حنة أرض خالية وجاهزة بعد إذن سيدنا وقال لي له إنّه ستتبرع للكنيسة بألف على الأقل أو كما تريد ، أصل القرية ببلاش لكن الأصال الخيرية إنت وما يخرج من ذمتك ، إذا أنت جاهز ادفع له في الخزنة طبعاً وخذ الإيصال . وخرجت مع بنته الكبيرة التي يبدو أنها خبيرة

وجاءت سيارة الإسعاف بصليها الأحمر العريض متساوى الأطراف على صفحتها الجانبية وعلى سقفها المنخفض . ولحمت على الرصيف ، بين الأحذية الفليضة نظارةً مدوّرة وسليمة الزجاج ، بسلك نحاسي رفيع . ونزلوا من الإسعاف بسرعة وكفاءة يصحّو ، ولفعوها من الرصيف الثلجي ، ووضعوها على القفالة ، وعندما كانوا يدخلونها ، بنعومة وسلاسة ، من الباب الخلفي للسيارة المستطيلة البيضاء رايت أن عينيهما زهاجيتان مفتحتان تأنهتان في ثباتهما الآخر ، زرقاوان حتى الشفافية .

هل جاءت النجدة ؟

أما البجعة السوداء الشامخة ، الوحيدة ، فقد كانت تنساب على ماء البحيرة ، بلا اهتمام بشيء ، ولا بأحد . أما الوحشة فهي شجالة الروح لحضور الحبيب ، على لوحة الشوق ، ونأى المزار .

الوحشة عكارة الباطن للقفار المكبوت ، واتصال الهواجس .

جزئى الوحشة على ورق قد اصفر بمرور السنين ، بخط دقيق قائم ، عنيد أمام الدُّكور .

التماثيل الرخامية السوداء لثلاثة زيودخ ، وملائكة النشاط البيش ، تعلّق معا جامدة الأجنحة في فضاء الروح .

عندما ذهبت لأفادوس عمّ مسجحة على الأرض ، كان يمدّ ساقيه المتورمة إلى جانب وفج الدفء من منقذة فخار منقذة بالفحم الصافي باهت الحمرة في نهار الشتاء ، كان الهواء يهبّ علينا من البحر برائحة الملح واليود ورائحة أخرى غريبة فيها بلل الأرض ومطلة الخاص ، الهواء يلعب بالسنّة غير متساوية من النار تكوى وتشتكي وتعمل

ينقلشه آخر تمام ريتا بلى يدى لك طولة العمر يا سيدنا
اليه ،

شوارع عامرة بجهود آخر ثقيل ، وخاوية ، شوارع
نهاية المنفى .

يحيط بها سور مرتفع وتظلها اشجار كثة وحوشية
ونهمة الشكل .

ولى طريقى إلى الكاثليه ليرتير مريت بالنهر بين
الكتانس القديمة وكان بياض الثلج كأنه ينتظر بلا
انتهاء ، فى الليل ، على الكبارى المنحوتة بالتمثيل
البرونز ، وبين اللوحات العريفة . قالت : هل مرهويس
من هنا فى طريقه للقهوة ؟ وعندما جلست فى الدفء أمام
النافذة اكل بيطة قطعة جاتوه : ألف ورقة ، قالت : وهل
أكل من هذه النافذة ؟ قالت : ألم تشف من طقوس
الاولهام الصيغانية من أيام محرم بك إذ كنت تطوف بكعبة
رثة مبنية من محبات وأهية وتقول : : وداعا .. وداعا ..
لن أنسى أبدا ها أنت قد نسيت وكم سوف تنسى قبل أن
يحل النسيان الكامل . وكانت الفتيات فى القهوة الاتنية
الدافئة يلبسن أحذية طويلة شديدة الشكل وينظون
محرقة تحدد أردا فون الدورية الضيقة ويظنون
للمسوفة ، غلاميات كانوا أولاد فعلا ، وجسمهن
غارقة فى الفرو الكثيف يدخلن به ثم يخلمنه عن قامات
مشدودة الظهر ، وكثيرن الكرنيك الواسعة العريضة مع
القهوة السوداء ورجالهن غفل لا حضور لهم وواقع اللهجة
الألمانية المتلفة حاد ولكن له موسيقية تعصر قلبى فجأة
بلا سبب .

بالإجراءات وأخذنا تاكسى وذهبتا لايبرخانته وانتظرنا
طويلا فى ممر مبلط أمام باب الكتيسة المرتفع المفل
تلفنا هبات باردة ولما جاء سيدنا يقب مصرعا قليلا فى
فراجيته السوداء وصمته السوداء الخاصة برتبته لم

ينظر إلينا ودخل إليه ثلاثة أربعة كانوا منتظرين ولما
دخلت — وحدى — كانت غرفة مكتبه واسعة أرضها
مكسوة بسجاد شمع عريق الشكل ، مسدلة الستائر
الكثيفة على النوافذ ومنيرة بنجفة كبيرة وفيها كراسى فوترى
جلدية داكنة وعلى مكتبه أباجورة ضخمة سميكة النورق
وكان سيدنا أيضا تاذ الصبر ولعنا كل شيء وقال
بجفاء ووضوح دفعت كام لمسيحة فكذبت عليه — كما
أفصاى مسيحة — وقالت له لا شيء ولكنى جاهز الآن
للتبرع إلى آخره إلى آخره فقال عارفا وكأنه متواظف :
الذين مش كده ؟ ولم ينتظر ردأ وقال يصوته المله
بالسلطة والحكم : هات الطلب يا سيدى ورح أدفع فى
الخزنة وعندما عدنا بالطلب موقعا مفتوحا خالصا جاء
إلى مسيحة يصرخ على عصاه ، وسار معى بجلايته
الصفوف والباطل الغالى ، كَرُشًا بِلُنَا لحيما يتدفق
بالحيوية كأنه يستعدها من الميتين أنفسهم وتذكرت أبا
النلاء خفف الوطء قل وهل ابتسمت فى سرى ؟ وخيل إلى
أننى رايت العظام ناتئة الأطراف فعلا من بين أنفاس
مكوبة عالية فى الطرقات الموحشة ونظرت إلى مسيحة فقال
دون أن تطرف له عين ريتا يسهل وتسوى انحنت المكسرة
كله بأمره ونحن نقطع الطرق الترابية ، مبلولة وموحلة فى
مواضع من أثر مطرة العفاس أمس وأول أمس حتى
وصلنا إلى القبر الذى سنوب أوى إليه — إذا كنت ،
حتى ، حسن الخط — بجانب أمى قالت له والرخام فقال
بسيطة أكتب لى ما تريد على ورقة وكله بحساب الرخام

سكك الالم ، مهما ظننت انها مؤجلة قليلاً ، منتظرة .
ولا يقطعها المرء إلا وحيداً .

وتحت الثلج شوارع البازارات المتحدرة وواجهات
الداكاكين الزجاجية المحلاة بأشجار وزينات التريسماس
خضراء داكنة وحمراء حبيبية كان دورانها الدقيق يحمل
سما عذبا ، وإلى الواجهات أنوار وتحف شمعية وكراكيب
الهدايا الاتيقة وألوحات مرسومة بالحبر الشينى على
أرضيات بيضاء فى إطارات غالية الخشب وأنواع من
الشمع السميك الأحمر والمألون والنقوش عليه صور
العذراء والمسيح ويوسف النجار جنب الساعات والجواهر
والحلل والضراء وكل سلع البذخ وبضاعة الاغواء
بالضراء .

التزام الفعال تاريخى الشكل والأداة للضيقة الحميمية
والأشجار السوداء والشجيرات داكنة الخضرة فى الميادين
غريبة وطاردة والأعرابي المضروب بسيارة فى طريق
الدخيلة ، كربة من الخرق والعظام المهيضة ، متهدلة
وصغيرة ، حزمة قليلة مخططة صفراء فى الفجر
الضباب ، مرمياً به على الرمل على حافة الأسفلت ،
منفصل تمام الانفصال وحائط أصم عال ومصمت فى

عمارة سامقة تعلو البيوت بعيداً فوق ، نخلة مفروشة
الشعر الأذى به الضشن جذعها الخشب مجزى الدوائر
جارح تستند إلى إعلان أخضر فى صغب ألوان ميكانيكية
لا تتفجر أبداً ، ولا تفصح ، أعمدة النور فى الظهور
بالذرىعتها الطويلة النخيلة فوق الشارع ممدودة تستقيث
أو تبارك والناس تتقاطع مسالكهم تحت الأذرع موقدة
الأيدي والسيارات صغيرة مسرعة أنانية ، وجرس كثيفة
العذراء فى الزمناك أو فى محرم بك يجلس لا أكاد أسمع
صياح الجمعة فى سماء خريفية أفريقية أو إسكندنافية
نحوها وسحابها الأبيض الخفيف ينزلق فى عالمه الشفاف
ما شأنه بنا ؟ ويهتز الشجر الطويل القائم كأعمدة نباتية
صاعدة بذنائها الدائم تكلها تيجان اللوتس الجرائيت
للأشجار ، والمأعدة ، قوة حيوانية . وموسيقى شوبيرت
تتسالى برومانسياتها التى ستمتها من نافذة مواربة فى
حائط مسدود المساء تنزل إلى ، ثعلبين مسطحاً قديمة
منزوعة السم .

أما الوحشة فهى نزيل التوجس فى دخيلتى وجفول
القلب أمام مثوك .
مع انزعاجه بهواه .

تأملات في عالم يحيى الطاهر عبد الله

القضية الفنية تتعلق بهذا الطابع الصعيدي المحلى لهذه القصص بعناصرها وأجوائها ورموزها ، أو على أكثر تقدير بثنائيتها المتراوحة والمتعارضة ، بين القرية الصعيدية والمدينة الكبيرة .

القضية الثالثة ، هي الطغيان القدرى والدائرة المغلقة على أحداث هذه القصص مما يسبغ على عالمها طابعها مأساويا متشائما .

ولنعرض لهذه القضايا الثلاث ببعض التفصيل .

(١) نحن أشقى بين القصة والقصيدة :

الحق ، أنني أكاد أقرأ « يحيى الطاهر عبد الله شاعراً أكثر مما أقرؤه قصاصاً . بل أكاد أعده واحداً من ثلاث شعري متقارب الملامح والسمات الفنية ، يتألف منه ومن « عبد الرحمن الأبنودى » « وأمل دقل » ، وهى ملامح وسمات قد ترجع إلى أصولهم وظروف حياتهم الصعيدية

تكاد الرؤية الشاملة لعالم « يحيى الطاهر عبد الله » تكتمل بفضل الدراسات والتحليلات العديدة والمتنوعة التى قام بها بعض كبار دارسينا ونقادنا ، وبخاصة الدراسة العميقة القيمة الشاملة التى قام بها الاستاذ « حسين حمودة » لهذا العالم فى تفاصيله الدقيقة ، وفى رؤيته الجوهريّة العامة . (١)

ومع هذا تبقى ، وستبقى دائماً ، بعض الأسئلة الإشكالية حول هذا العالم البالغ الغنى والخصوبة والعمق وتكاد تدور أبرز هذه الأسئلة الإشكالية حول ثلاث قضايا رئيسية نختبئها فى كتابات بعض الدارسين والنقاد :

القضية الأولى تتعلق بمدى انتساب قصص « يحيى الطاهر عبد الله » إلى « البنية القصصية » ، وذلك بسبب غلبة « الطابع الشعري » عليها ، وبخاصة فى قصصه الأخيرة .

المشتركة ، وإلى سنّهم وخبرتهم المتقاربة ولكنها فوّق هذا كله . ملامح وسمات فنية ، وأقول فلسفية كذلك . ففى نصوصهم الأدبية — على اختلاف أنماطها وأساليبها التعبيرية — نجد الصور الملموسة البارزة النათة والغائرة ، الحادة التقاطيع ، الصريحة الدلالة ، بل القاطعة فى أغلب الأحيان ، لا فى بنيتها التعبيرية فحسب ، بل فى رؤيتها الاجتماعية الطبقية كذلك . فضلا عن ارتباط هذه الصور بمختلف أساليب تراثنا الدنيى ، وتراثنا الأدبى الفصحى والشعنى على السواء ، وانتظامها فى أغلب الأحيان فى نسج بنية حكائية .

إن « يحيى الطاهر عبد الله » شاعر ، على الأقل بالمعنى الشعبى ، سواء كان حاكيا للسعر الشعبى فى الصورة التقليدية التى نعرفها ، أو مبدعا لها . على أنه فى الحقيقة شاعر فى رؤيته المكثفة للخبرات الإنسانية وتعبيره عنها فى مختلف نصوصه الأدبية ، على تنوع أساليبها ، وهو شاعر بلغته التى تجمع بين الإشارة والحلم ، بين الوصف والتميز ، بين التقرير والإيهام ، بين التحديد الجزئى والرؤية الشاملة ، بين الواقع والأسطورة ، بين الواقعى والشطح إلى ما فوق الواقعى وهو شاعر فى بنية العديد من نصوصه الأدبية التى يظلب عليها طابع التكرار النفسى للمباريات ، والتلطيع والانتقالات لا البنية الطولية ، مكانا وزمانا ، شأن طابع أغلبية الأبنية القصصية وخاصة التقليدية منها ، وهو شاعر فى النهاية بهذا الرفيف العذب من التعاطف العميق مع محتنة الإنسان ، وكشفه لكون إنسانيته الدفينة .

قد نتبين هذه البنية الشعرية بشكل مكثف جدير فى كتاباته الأخيرة ، وخاصة فى مجموعته « الرقصة المباحة »^(٦) إلا أننا يمكن أن نتابع هذه البنية الشعرية فى تطورها منذ كتاباته الأولى . ولهذا كاد أقول : إن نضج

الأدبى فى مجمله هو رحلة تعبيرية من البنية الوصفية الحديثة المتزججة بالتعبيرية الشعرية ، لا كنز صمى جمالى ، وإنما كجزء مهم من البنية العامة ، إلى البنية الحكائية التى تقترب من الأساليب المختلفة فى تراثنا الشعبى من مقامات وسر شعبية ، وأمثال وحكم شعبية ، وتعابير مستطعة من القرآن والتوراة ، إلى البنية شبه المسرحية التى تقوم على الحوارات والمونولوجات الباطنية أو الجانبية التى تكاد تذكرنا أحيانا بالحوارات والمونولوجات فى بعض مسرحيات « بريشت » (وبرجيه) خاص مسرحية : القاعدة والاستثناء) ، إلى بنية التعابير البسيطة الثقافية الساذجة فى مظهرها التى نجدها فى بعض الروايات الغربية الحديثة مثل « تورتيلافلات » « لشتاينيك »^(٧) ، وبعض قصص أمريكا اللاتينية ، إلى البنية التجسيدية للأحداث والمشاعر والهواجس والمعانى والقيم تجسيدا حيا فى حضور أنى خروجها بهذا عن بنية الوصف المحايد من بعيد ، إلى البنية الشعرية شبه الخالصة وخاصة فى مجموعته الأخيرة « الرقصة المباحة » كما سبق أن ذكرنا ، والتى تكاد تبلغ فى بعض حواراتها الإيحائية الكامنة مبلغ الرفيف الرومانطيقى الرمضى الرقيق الذى تثيره فى النفس أشعار « مينزلت » .

ولقد مسّت هذه الرحلة فى صغوبها الشعرى بعض حكاياته ، وقصصه ، فنجد — مثلا — بعيد كتابة قصته « المعطف »^(٨) الجلدى ، التى تنتسب إلى مجموعته الأولى ثلاث شجرات كبيرة تنمر برتقالا ، فتصبح هى نفسها قصة « أشودة الطراد والمطر »^(٩) فى مجموعة « أنا وهى وزهور العالم » بعد أن تخلصت من العديد من تفاصيلها الحديثة وعلاقاتها المتنوعة ، فيختفى المعطف الجلدى ، ويختفى صاحب الذى يذهب إليه المطارد فى

القصة للاختفاء عنده ، وتبرز في النهاية هذه الشخصية المطاردة منفردة بذاتها .

[ها — إذا] مؤكدة لذاتها في منحصر حيث ينتهي الزمان والمكان ، أي في عزلة من مختلف العلاقات الاجتماعية السائدة المتسلطة .

إن هذه القصة الأخيرة « أنشودة الطراد والمطر » ليست قصة أخرى مكتوبة على منوال قصة « المعطف الجلدى » كما يقول بعض النقاد ، بل إنها في الحقيقة « تنسخ » المعطف الجلدى » وتليها ببنيتها المكثفة الجديدة .

ونستطيع أن نؤكد الأمر نفسه بالنسبة لقصتي « الشهر السادس من العام الثالث » (٣٦) و « الموت » في ثلاث لوحات (٣٧) و « مجموعة » الدف والصندوق » فهاتان القصتان لم تصبحا مجرد الجزء الأول من قصة « الطوق والإسوة » كما يشير الهامش في « الكتابات الكاملة » ولم يتم مجرد تغييرات لغوية فيها كما يقول بعض النقاد بدمجهما في « الدف والصندوق » بل حدثت فيهما العديد من التغييرات البنائية التي تمس بعض الكلمات والتعابير ، وترتفع إلى إضافة وحذف فقرات كبيرة كاملة منها ، إلى تغيير بعض الأحداث مما أسهم في إرهاف وتعيق وتكثيف بنيتها التعبيرية الشعرية داخل البنية المعلمة لرواية « الطوق والإسوة »

على أننا نعتين هذه البنية الشعرية المكثفة التي تكاد تقترب من التعابير السريالية في بعض كتاباته الأولى في مجموعة « ثلاث شجرات » ، ويرجع خاص في قصة « الكابوس الأسود » وهي القصة الثانية مباشرة في هذه المجموعة المبكرة . في هذه القصة تتقدم الشخصية الوحيدة المتوحدة تحوي بيت العزبة لتختل هذه البيوت في كتلتها السوداء كأنها هي « طائر الرخ » الأسطوري

راقدا فوق بيضته ذات الحجم الخرافي كأكبر ما تكون مدن العصر ، تلك القشرة السمكية الصلبة المساء اللامعة تحت الشمس ، تنكسر عليها حراب عتاة الرماة ، تختفي تحتها طبقة ليفية من وير الجمال ، وشعر النساء ، المتوحشات ، وصوف الخراف البرية ، وفراء أرانب الجبل ، وأمعاء التماسيح والقناذير ، ثم جوف عميق تسبح فيه أسماك كبيرة وصغيرة وعقارب وأجساد عارية تلتف حولها الحيات . أنهار جارية بدم النفاس والولادة ، وليالي الطهور والزفاف : تفق الدروب الفارقة في العتمة ومواء القطط ونبح الكلاب ، وهواء الذئاب ، وهديل الحمام وآله والآلى وتليق الضفدع ونعيق البوم .. خمور مسكوبة ولعاب وبصاق ويول وآراء .. وأشجار صبار تتدلى منها غريبان ميتة وخنازير نافقة . وأجساد لرجال ونساء وأطفال معلقة شعورهم بأفقر شجرة الحشيش النورانية السحب : تنثف من مساهم الأبيض الرمادي والأسود القرايب المفبر على الرحم الكبير الفاجر ينز بالدم والقبح والصديد ، وترعى دافله الديدان وتحوم حوله الغريبان نافضة ناعقة وتقطر منه مياه الجموم وتضربه الريح « المقاتلة والشمس الضواء ... ريح تصفر وجراس اديرة وكثائن تدق وتعلو أصوات المؤننين والديكة فوق أنثاء الجرحى تحت الانفلاض والمرضى داخل الانفلاق ويبطن المناجم وحركة الأرغفة تستوى في القرن الساخن ... والجراح تكسرت عن الخمور والعسل والطبيب ممزوجا بدم الاسرى : تنكسر أجسادهم تحت حوافر الجياد .. وفم طفل يعض ثدى حاضن : يحيط به نذاب البقر والصمير اللحيى اللاسع الطنان ... صلق السلاسل يسبقان الخيول وكرات الحديد .. والسلاسل فوق ظهور المعيد : تشان تشان ... في مارش الجنان الأبدى تعزفه فرقة الأرض الملكية للجنس المنتصر والصرصار الحكيم تحت قوس النصر »

السوداء والزهرة البيضاء بين الخريف والربيع ، بين الموت والحياة^(١٧) . هذا النسيج الشعري كثافة ورفافة في بعض قصص مجموعة « الرقص المجاعة » كما سبق أن ذكرنا وخاصة فيما يمكن تسميته بالقصائد القصصية القصيرة : « الجوع » ، « البكاء » ، « الضحك » ، « الخوف » و « الموت » « إلى سنوحى » و « في الحلم يعشق الموتى » و « الرسول » وغيرها نقرأ هذه الفقرة من المقطع المصنوع « الحلم يعشق الموتى » وهو أجدر أن يكون معنونا بعنوان المقطع السابق « إلى سنوحى » وإن كان المقطعان يشكلان في الواقع قصيدة قصصية واحدة :

— طائفة العدو تطير ، وتكرهنى ، دمرت بيتى بقنبلة
ودمرت قلبي بقنبلة ودمرت قلب محبوبتي بقنبلة —
وكنت قد سمعت الصوت

بيدى (صنعتها) زرقاء من ورق ، لكننا تطير صنعتها
طائرتي أنا ، الملاح الماهر صانع الصندوق والقارب ،
الروح الحية الهائمة بغير غل ، عدوى أرميه بقنبلة ،
والتاشق والماعشة أرميهما بوردين . « لا نقلت الخيط »
أنت من صلبى « لا نقلت الخيط » .

على أن هذا الطابع الشعري الغنقى لا نجده في بنية التعبير فحسب ، بل نجده كذلك في هذا التداخل الحميم بين الإنسان والأشياء والطبيعة والحيوانات في الكثير من القصص ، ويبلغ هذا التداخل حد أنسنة الأشياء والطبيعة والحيوانات وإن كنا نجد في المقابل أحياناً وصوراً يتحقق فيها تشبيه الإنسان نفسه ، كما سنعرض لذلك في الفقرة الثانية

عذراً لطول هذا النص ، فسوف نستلبد منه كذلك في الفقرة الثانية . في هذا النص لا نقرأ مجرد صورة كابوسية فوق واقعية كما يقول بعض النقاد ، بل نكاد نقرأ تصويراً تعبيريًا سرياليًا مكثفًا لوقائع وحقائق عصرنا كله في الرؤية الفنية والفلسفية ليحيى الطاهر عبد الله . وسوف نجد كذلك هذا التصوير التعبيري الشعري المكثف الذي يرتفع إلى مستوى رفيع من الغنائية الرقيقة المتأثرة باللغة النورانية في هذه المجموعة نفسها في قصة « ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً » . تسال الطفلة الفلسطينية أمها عن سر غياب أبوها « هناك » حيث يسيطر الأعراب الإسرائيليون :

— أين هو ياماما ... لقد تأخر .. لقد غلب كثيرا
ياماما .

— هناك [وأشارت بيدها إلى الأسلاك]
— هناك هذه المرة كانت الطفلة تكرر لنفسها
وتؤكد .

— لماذا هو هناك « لأن الغرياء هناك .. لأنهم من
هناك يجب أن يفرجوا ليحضر هو إلى هنا ويأخذنا إلى
هناك .

وتقول الأم في موضع آخر : « ثم يارب يغضبك ارتفع
على سقف مضايقي وانتبه لي . تقدته .. أضمره .. نج
نفس من الشرير . من ينزل مسكك .. من يسكن جبل
قدسك .. واقرض لي كحلى يتهجى قلبى وأغنى (...)
الحق طاهر والفجر نقى كحلى كيافا .. وكذا القلب منا
طاهر والحق والعمل نحن »^(١٨) .

ونجد هذا النسيج التعبيري الشعري في قصة « أنا
وهي وزهور العالم » وخاصة في القصة المسماة بهذا
الاسم ، سنجدنا في الجدل العميق للعلاقة بين الزهرة

إن عالم الطبيعة عند « يحيى الطاهر عبد الله » عالم مؤنس . وما أكثر الأمثلة :

« وأجهه بره المكان المنخفض بأستان مديية ، واستقام لعينييه كائن العراء الخراي : وقد غطاء قوس الأفق الرمادي بمعملة خلت من الاقمار والنجوم » (١٥)

« الشمس أنثى شابة نضرة » (١٦)

« السماء تبدو جوفاء ولها وجه مجدور » (١٧)

« الأرض مجدورة » (١٨)

« ظلت الثمرة تطل على مريم بتلك » (١٩)

« احتضنت الضفادح بحفها في التمرد » (٢٠)

« رقع الفاس وصرخت الشجرة » (٢١)

« صرخت الحصاة : « العدو » (...) وزلزل الجبل ووضع كله اللبيلة على صدره حتى لا ينشق إلى نصفين » (٢٢)

« هكذا صرخت المعمرة (الشجرة) التي خبرت ريح الأزمنة ومالت ، ولت جريدها المجدول تحمى ثمرها الطيب (...) وصرخت ويجذوري أنت يا جذوري كوني في الأرض لوقدا ... وتكلمني للريح ... تكلمني للريح » (٢٣)

وإلى جانب أنسنة الطبيعة والحيوان ، نجد كذلك التجسيد الحسي للمعنويات والمشاعر والاساطير . فهكذا يعبر إحدى شخصيات قصة « إلى الشاطئ » (الآخر عن حبه : « وشغلقت صدري من البيوت الهمدية المحترقة ، وأنزعت قلبي وهو ينتفض المسكين في كل صغيرة ، واسلمته له ورأها منقوشة بالإبر » (٢٤)

وهكذا يصف النوم العميق في قصة الوارث : « كنت أحاور النوم كعادتي وكان ينزلق بمساعدة شعره الحريبي الناعم ، ولكنني كنت المس شعر بطنه

الخشن » (٢٥) وفي أكثر من قصة يولجنا الموت مجسدا مشحنا سواء في كتلة سوداء ، أو في شخص أرامل ثلاث يتفحن بالسواد ، أو كائنا لجناحية في القرب أو في صوت الباب ينفلق عند خروجه : « سقط الظل ثقلا على الفناء فجأة . غفن الشيخ فاضل بعلمه أن ملك الموت قد حضر . وقالت حزيمة المجرية : نعم هو ملك الموت . (...) اغضمت عينيها [فهيبة] مثل أمها والشيخ الفاضل ، لتحمي عينيها من التراب المحتاج من ضرب الجناحين الكبيرين وسمعت مثل أمها والشيخ الفاضل صوت الشهقة العالية وصوت الباب الذي انطلق » (٢٦)

على أن هذا الطابع الشعري قد تجرعه أحيانا بعض قصصه بما تثيره في القارئ من إحساس بانية ما يحدث ، بحضوره وتحلقه اليبائر الحسي أثناء حكايته . فهناك تقلد القصة زمنيتها كحدث في الماضي ، وتصبح زمنيتها هي زمنية قراءتها نفسها ، زمنية معاشتها . فهي ليست حدثا محكيا وقع ، بل هي حدث يقع الآن ، وأنت تقرأه ، أو في الحقيقة وأنت تسمعه وتراه رغم أنك تقرأه ، وتكاد تشارك في حضور لوحته الحية : وقت طويل واحد بانتظار الأوتوبيس ؟! (...) يجاهد لهدم جهك المؤمن وتمكن من كرسي ولقد احمد . وما زال احمد قاعدا . (...) ها هو يفكر في الله ملك السموات السبع » (٢٧) ، وهاهي وجوه الخدعة تتكشف أمامنا ، وها أنا أراها كشخص الظهيرة » (٢٨) « اعرف انها تمر على القهر كل يوم احد (..) لم تمر (...) أينما الكرامة : أحيك . الآن : لا أحيك . (...) يا إلهيا العالم — أنت شاهدي .. أنا الذي أحيها . رغم السنوات : اليوم الأحد . (٢٩) مع هذه القصة نحن في انتظار دائم رغم السنوات ، انتظار نستشعره أنيا وليس مجرد حكاية

نستمع إليها أو نقرأها .

والتعليق القيمي بحكمه وسفرايته ومفارقاته ، ويعطى للحكاية طابعا أنيا حاضرا يندمج فيه السامع — القارئ »

على أن الطابع الشعري المكثف نجده في توجه خاص في أواخر نصوصه ، وخاصة في مجموعة « الرقصة المباحة » كما سبق أن ذكرنا ، وإن كنا نجده متغفلا بشكل أو بآخر ، بمستوى أو بأخر في مختلف نصوصه منذ بداياته الأولى ونستطيع في الواقع أن نميز بين ثلاثة أنماط تعبيرية في عالم « يحيى الطاهر عبد الله » رغم ما بينها من تداخل :

النمط الأول وهو الذي ما يزال يتحرك عبر أحداث وتفاصيل واقعية دقيقة ، بلغة يلب عليها الطابع الوصفي السردى . وتعبير عن هذا النمط « مجموعة ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا » و « مجموعة » الدف والصندوق » و « مجموعة » الطوق والأسورة » وإن غلبت الغنائية الشعرية على بعض فقراتها وقصصها .

أما النمط الثاني فهو الذي يمكن أن نطلق عليه اسم النمط الاحتفالي أو الكرنفالي مستقيبين في هذا بالتحديد الذي حدده الأستاذ « حسين حمودة »^(٢١) لهذا النمط مستخدماً المصطلح الذي طبعه الناقد السوفيتي « باختين » في وصف الحياة الكرنفالية في العصور الوسطى وانتقالها إلى بعض التعبيرات الأدبية الحديثة في دراسته لأدب « دوستيفسكي » وهذا النمط هو الذي يلقى عليه طابع السيرة والحكايات الشعبية ، وإن كانت له خصوصية التي تميزه في كتابات « يحيى الطاهر عبد الله » . وهذا « النمط الاحتفالي » لا يخلو كذلك من رفيف شعري في كثير من مقطوعاته . ويمثل هذا النمط في مجموعة « الحقائق القديمة » صالحة لإثارة الدهشة » و « مجموعة » تصاوير من التراب والماء والشمس » . وهما في الحقيقة مجموعة واحدة من حيث بنيتها التعبيرية ،

ولاشك أن هذا الطابع الشعري القصص يبرز بوجه خاص في القصص التي يلب عليها أو التي تتشكل بالتقطيع لبنيتها في فقرات تقصر أو تطول ، ويتم الفصل بينها بالأرقام أو بالحروف الأبجدية ، أو بالجمع بينهما ، أو بعناوين فرعية . ويفضى هذا التقطيع — في كثير من الأحيان — إلى الانفصال المكاني والزمني في مجرى الحدث ، وانعدام التراكم الطويل والمنطق السببي المباشر في الحدث نفسه . إلا أنه يحقق في الوقت نفسه وبالتقطع والانفصال والانتقالات المفاجئة غير المتوقعة انصلا شبيكيا أفقيا عريضا بين عناصر القصة ومعطياتها مما يوسع من رعدة المكانية والزمنية والتأملية فيها ، فضلا عن تعميق طابعها الدرامي وإيحائها الشعري .

ولعل قصة « الفلسطيني »^(٢٢) أن تكون نموذجا بارزا على هذا التركيز والتكثيف الدرامي والشعري الناجم عن التقطيع البنائي ، ولكن ما أكثر النماذج الأخرى المشابهة في قصص « يحيى الطاهر عبد الله » .

ويلعب الراوى أو الحكاكي في كثير من القصص دورا كبيرا في تعميق هذا الطابع الشعري المصمم . إن الراوى أو الحكاكي في الكثير من هذه القصص ليس السارد المحايد للأحداث ، بل هو في كثير من الأحيان في مقدمة المسرح أو في قلبه ، يعلق ويتدخل ويحرك ويتحرك ، ويصنع المسافات أو يزيلها ، ويكاد يقوم أحيانا بدور الجوقة في المسرح اليوناني القديم على أنه في بعض القصص مثل : « حكايات للأمير حتى ينام »^(٢٣) و « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة »^(٢٤) و « تصاوير من الماء والتراب والشمس »^(٢٥) يكون الشخصية الرئيسية التي تمثل دور الراوية الحكاء في السيرة الشعبية الذي يجمع بين الحكى والتأثير الدرامي

ومن حيث الشخصية الأساسية التي تتحرك بها الأحداث وتحركها وهي شخصية إسكالي المودة ، ويضاف إلى هذه المجموعة مجموعة « حكايات للأمير حتى ينাম » و« حكاية على لسان كلب » . وتتميز هذه الكتابات الاحتفالية بطابع السخرية والنقد الأسود ، ورفض القيود والقيم الرسمية السائدة والتمرد عليها بالحيلة والمكر والفهلوة والعريضة وممارسة المحرمات والاستعانة بالفراغات والغرائبيات والأحلام إلى غير ذلك وهي لا تخضع في بنيتها بشكل محدد ، بل هي مفتوحة على إمكانيات شتى . ورغم الطابع الاحتفالي الغالب على هذه للجوامع القصصية فإنها لا تخلو كذلك في العديد من قصصها ومواقفها ولغزاتها من تركيز وتكثيف شعري .

أما النمط الثالث فهو النمط الذي يلب على الطابع الشعري الغنائي شبه الخالص . ويستطيع أن نتيبته في مجموعة « أنا وهي وزهور العالم » ومجموعة « الرقصة المباحة » وبخاصة هذه المجموعة الأخيرة « على أننا نجد في هاتين المجموعتين قصصا تنسب إلى النمطين السابقين .

ويمكن القول بأن هذه الأنماط الثلاثة تكاد تشكل معنى التطور التعبيري في أدب « يحيى الطاهر عبد الله » من السرد الخارجي (نسبي) إلى التعبير الاحتفالي ، إلى التكثيف الشعري ، على أن هذا التكثيف الشعري كان هاجسا في إبداعه القصصي منذ البداية . كما سبق أن ذكرنا ، ما يدعى إلى أن أغلب « يحيى الطاهر عبد الله » القصص . ولهذا نستعتقد أن هذا الاتجاه الشعري الغنائي الغالب على قصصه الأخيرة وبخاصة في مجموعة « الرقصة المباحة » هو تعبير عن هاجس آخر ، هو هاجس الموت فضلا عما يتضمنه من نكوص حضارى ، كما يذهب إلى ذلك الأستاذ « حسين حمودة » في تحليله وتفسيره (٣٥) للطابع الشعري الغنائي الغالب في بعض

المقطوعات القصصية الأخيرة لهذه المجموعة . إننا نجد في هذه المقطوعات القصيرة « الجوع » ، « البكاء » ، « الضحك » ، « الخوف » ، « الموت » ، « إشكال » ، « الرسول » وغيرها خروجا وتعلالا على العناصر الحديثة والتضاريس المكانية والزمانية ، وإغالا في التجريد الغنائي ، بل نجد احتفالا وتركيزا على الغرائز والحاجات والحقائق الإنسانية البدائية الأولى . على أننا لا نستطيع ، تأسيسا على ذلك ، أن نحكم بأنه نكوص حضارى وغلبة لهجس الموت في كتابات « يحيى الطاهر عبد الله » الأخيرة . فما في هذه المقطوعات من رفض لمظاهر الحضارة ، ومن عودة إلى الحقائق البدائية الأولى هو رفض لبعض صور الحضارة التي تعبر عن الاستغلال والقهر والاستعباد ، أكثر مما تعبر عن نكوص عن الحضارة نفسها . وليست الإشارة إلى الموت إلا إشارة رمزية - في تقديرى - إلى هذا الجانب من الاستغلال والقهر والاستبداد الذى تمثله هذه الحضارة . فالموت في قصة « الموت » (٣٦) هو صورة رمزية للسيد ولم يكن موت الميدين في هذه القصة إلا بالخدعة التى هى ثمة جوعهما وتظلمهما إلى أخذ السمكة الكبيرة من المياه الحلوة ، فضلا عن خضوعهما واستسلامهما لعبديتهما للسيد . إنه إذن موت اجتماعى ، وليس موتا أنطولوجيا وجوديا .

على أننا نجد في قصة « الدرس » (٣٧) في مجموعة وأنا وهي وزهور العالم ، ما يتضمن مظهريا للنسوة إلى النكوص الحضارى بإعلاء شأن الغريزة ففى هذه القصة يغتو ابن زلفنا « على يد الرجل البدائى الذى ينسب إلى العهد القديم ، والذى أطلق على ظهر ابن زماننا » ألف طرفة . يقول المحقق في هذه القصة « لو كان البدائى يملك قدرة الوعى — التى هى منحة التجريب

والتاريخ — إذن لما أطلق الرصاص الأولى ، وقد مات الرجل قبلها بشهر الثانية من اصطدام الرأس بالباب (...) سيظل التفوق الطبيعى للفرد القديم على الفرد الجديد (...) لو واجهه ابن زماننا البدائى لرأى البدائى — بدلا من ظهره — تقلصات فى الوجه وجحوظا فى العينين ولما فاغراً ، أشياء تنطق بالخوف الصريح ، هنا كان البدائى لاشك ستراجع بهذى التجربة والغريزة الإلهية — التى لن نسمح لأحد بأن يشككنا فيها ، ولما حدث شيء . « إن هذه الكلمات قد تمل بغير شك من شأن ما هو طبيعى وما هو غريزى ، ولكنها لا تتجاهل منحة الوعي والتاريخ وهى تمل من شأن ما هو طبيعى وغريزى فى مواجهة ما هو زائف ومقتل وغير إنسانى فى حضارتنا .

ليست هناك فى تقديري — رؤية نكوصية عن الحضارة فى . هذه القصص الأخيرة أما القول بهاجس الموت فى هذه القصص فأخشى أن يخضعنا هذا القول لأساطير قرى الصعيد التى صورتها لنا قصص « يحيى الطاهر عبد الله » بدلا من أن يحررنا منها

خلاصة الأمر أننى أرى أن هذه القصص هى تنويع لمسيرة المساعدة نحو التعبير الشعري المكثف الخالص فى إبداعه الأدبى .

ولكن اليس لهذا التكتيف الشعري دلالة فى تطور رؤية « يحيى الطاهر عبد الله » للعالم ؟ ينبغي أن نتعرف أولا على هذا العالم وعلى هذه الرؤية . وهذا ما نحاوله فى الفقرتين التاليتين فى هذا المقال . وحسبنا أن نؤكد فى نهاية هذه الفقرة أن التكتيف الشعري فى قصص يحيى الطاهر عبد الله يزيل الحواجز بين الأجناس الأدبية المختلفة من قصة روائية وشعر ومسرح وهو ما تسعى إليه وتحققه اليوم الاتجاهات الأدبية المسماة بالحدادة

التي تعد كتابات « يحيى الطاهر عبد الله » من أبرز طلائعها الرائدة . وإن تكن امتداداً للكتابات المبكرة التي لم تنشر إلا مؤخراً ليدر الديب ، وإن اختلفت رؤيتها الاجتماعية والفلسفية . أما طابع السبر الشعبية والانغماس فى وقائع الحياة الشعبية البسيطة سواء فى لغة كتابات « يحيى الطاهر عبد الله » أو فى بنيتها التعبيرية ، فهى امتداد متطور لكتابات أدبيتنا الكبير « يحيى حقي » .

٢ — عالم إنسانى واحد :

تكاد أغلب عناصر عالم « يحيى الطاهر عبد الله » أن تتحرك فى إطار مكاني واحد محدد هو صعيد مصر ، بل فى قرية محددة من قرى الصعيد هى قرية الكرنك . وتكاد تتكرر فى أغلب حكايات هذا العالم ، على اختلاف موضوعاتها وأحوالها ، بعض الأسماء والمعاليم مثل مسجد عبد الله ، والمؤذن يوسف الأمور ، والشيخ موسى ، فضلا عن الأب المتسلط والأم المقهورة ، والجد الحافظ للتراث والابن المتقرب ، كما تتكرر وتترامم العادات والتقاليد والطقوس والأوضاع الحياتية من نواجذ مطلق وغفيرة ، وموت وعظم ونثر وتراجم وحرمان جنس وهجر جنس وشذو جنس ومحرمات ، ومحاولات للتصدي على القيود وانتظار للبريد ، ودموع الرجال والنساء ، وفقر وأحلام بالغنى ، وحرمان وحيدة ولهم ومرضى وعنف وقسوة إلى جانب المعالم الجغرافية والطبيعية والعملية من تخيل وشمس حارة وحيوانات أليفة كالديك والكلاب والحمير ، وطواحين وقنوت

وحوارى وبيوت من طين ، وزوائج الماء العطن إلى غير ذلك .

وسنجد القرية الصعيدية تحنر احتكاراً كاملاً مجموعة «الذئب والصندوق» ومجموعة «الطوق والإسورة» وإن تناسفت مع حكايات الدين في مجموعة «ثلاث أشجار كبيرة ثمر يرتقلا» ومجموعة «أنا وهى وزهور العالم» و«الرقصة الملحة» و«حكايات للامير» و«حكاية على لسان الكلب» وتختلى تماماً من مجموعة «الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة» ومجموعة «مصولير التراب والماء والشمس» .

على أننا في القصص المتعلقة بالبلدية لا نتضح لنا معالم المدينة بتفاصيلها . كما نتضح لنا معالم القرية في قسمها بل تكاد المدينة أن تتركز في مخفلة ، أو في حادثة في شارع أو في مطاردة ، أو في وظيفة إدارية ، أو انتظار يائس لحبيبة ، أو تحاليل على المعاش ، أو غيلا لأسرة غنية ، أو سيرك ، أو سقوط صعيدى من دعامة خشبية ، أو دركى وسكارى ولصوص وجهاه . على أنها كلها معالم وحالات لا تنمق تفاصيلها ، ولا نعرف على قيمها إلا من بعيد أو بشكل عابر هامض ولا يبرز من معالم المدينة غير تضاريسها الخارجية فلا تكمن غير مجرد مساح وساحات لأحداث وأفكار بهم .

وإذا كانت القرية تبرز ككيان معد وكثلة متداخلة صماء من حيث تضاريسها المادية والمعنوية والقيمية ، فإن المدينة يغلب على ملامحها المشتتة المفككة أطراف المعانى والدالات المجردة بشكل جهر أو ضمنى من استغلال وقهر ومطاردة وفقر وغنى وعدوان وتشويق لإنسانية الإنسان وأمتان لكرامته ، أو ضياع ووحدة أو محاولة هزيلة لتفانين إنسانى وإذا كانت القرية تشكل

كيانا مُحاصراً بقيود وأطواق مادية واجتماعية وقيمية جامدة ثابتة ، فإن المدينة تبدو أفقا مفتوحا على أشكال متنوعة من الضياع والقهر والقمع والاستغلال .

ولعل بروز تضاريس القرية الصعيدية هذا البروز التصليل الدقيق هو الذى يجعل من عالم «يحيى الطاهر عبد الله عالما صعيديا مغلقا في جوهره» كما يذهب بعض النقاد ، أو على أفضل تقدير — عند نقاد آخرين — عالماً من ثنائية استيعادية بين عالم القرية وعالم المدينة . ولأنك أن التضاريس البارزة للقرية الصعيدية هي التي تضفى على عالم «يحيى الطاهر عبد الله اتساقه وصلابته ولموسمته ووحشته الفنية الحية إلا أن جوهر هذا العالم في تقديرى — ليس في تضاريسه الخارجية بقدر ما هو في دلالة الإنسانية العامة التي تكمن وراء هذه التضاريس الريفية المسيطرة ، والتي تزول بها حتى هذه الثنائية الاستيعادية بين القرية والمدينة .

في مجموعة «يحيى الطاهر عبد الله» الأولى «ثلاث شجرات كبيرة ثمر يرتقلا» قصتان صغيرتان تتلو إحداهما الأخرى مباشرة الأولى هي قصة «الكابوس الأسود» وهي تُصوّرُ مخفوقاً ضائعاً في طريق عودته إلى العزبة تحت وابل المطر . وقد سبقت الإشارة إلى هذه القصة . والقصة الثانية والتالية مباشرة لقصة الكابوس هي قصة «معطف من الجلد» ، وقد سبقت الإشارة إليها من قبل كذلك وتجرى أحداث هذه القصة في المدينة وهي تُصوّرُ ملثفاً مطارداً يبحث عن مأوى ، عن مخبأ يحميه من مطارديه . تاتى هذه القصة مباشرة بعد قصة «الكابوس» وتبدأ هكذا : «كان المطر مازال يسقطه مما يكاد يوحى بأننا امتداد مباشر لقصة «الكابوس» السابغة التي تجرى في القرية وتحت وابل المطر وعلى اختلاف عناصر القصتين سواء من حيث المكان ، أو من

حيث الهموم ، فإن هناك ما يجمع بينهما ، بل يكاد يشكل منهما رؤية واحدة ، هي حصار السكن والظلمة والوحدة والخوف والمطر والضرر . وكأد اتصور أن «يحيى الطاهر عبد الله قد قصد هذا قصداً بقصته بترتيبه وضع هاتين القصتين على هذا النحو المتتالي .

أردت أن أقول إننا برغم مانجده في عالم يحيى الطاهر عبد الله سواء في حكايات القصيرة أو المطولة ، أو في مقطوعاته الشعرية للصغيرة أو أحداث وعناصر عالمه بشكل عام ، من تمايز بين حكايات تقع في المدينة الكبيرة وأخرى تقع في الريف الصمدي ، فإن عالماً واحداً من الدلالات والقيم يربط بين هذه الحكايات جميعها ، بل نكاد نستشعر في بعض حكايات بشكل يكاد يكون تقريبياً — بما يوحى بأننا لسنا هنا في مكان محدد في المدينة أو في القرية ، وإنما نحن في العالم على اتساعه . ففي قصة «الشجرة» نقرأ : ها هي ، ها أنا ، ها هو العالم ، وها هي الشجرة . بالسنوات إننا في مكان محدد ، ولكننا لسنا في مكان محدد ، نحن في العلم ، نسعى لتحديد قيمة إنسانية عامة .

وفي مجموعة الحقائق القديمة صلحة لإثارة الدهشة نتحرك في أحد شوارع المدينة المحددة ، ونأمل مظاهر الفنى والورقة والاستمتاع من خلال أحشاء جائحة وجسد عار وأقدام حافية ثم نقرأ : وهنا — بالعالم — عريفت على شاكلة الأول والبط والنعام والنور والظياء .. (....) وهنا — بالعالم — الرجل للظهور العائد إلى بيته يمشى على يديه وقدميه» (٣٩) .

إننا نخرج من حدود الخصوصية المكانية إلى آفاق العمومية الوجودية العامة . ففي كل مكان ، في أى مكان ، سواء في القرية أو المدينة نجد الإنسان المفقود المحاصر هو «أين زماننا كما نقرأ في أكثر من موضع .

ولعلنا لاحظنا في النص الطويل الذى نقلنا عن قصة «الكبوس الأسود» الذى يصور بيت العزبة القروية كما يتخيلها هذا الريف الضائع الذى يتجه إليها لعلنا لاحظنا في رؤيته الخيالية أنه لا يلف عند معطياته القروية ، بل لا يكاد يقدم لنا صورة للقرية ، وإنما يقدم لنا صورةً للمعاناة الإنسانية في العالم أجمع بتنوع واختلاف طبقاته ومؤسساته وصراعاته فليس في القرية أو تجربة القرية ما نقرؤه في هذا النص من صور الجرحى تحت الانفلاق والمضى داخل الانفاق وبيط المنلجم وصفق السلاسل بسيقان الخيول وكترات الحديد والسيارات فوق ظهور العبيد في مارش الجناز الأبدى تمزقه فرقة الأرض الملكية للنفوس المنتصر والبرصا الحكيم تحت قوس النصر^(٤٠) . إنه لا يصور لنا عالم القرية أو عالم المدينة ، إنما يصور لنا العالم بما يزعجه من استبداد واستغلال وقمع وإلهر . ففي قلب هذه القصة القروية يصدر عن هذا القروي المحاصر بالسكن والظلمة والتعب ، الذى يحس بأن روحه منهكة وأنه لعل

والاستقلال ، والفروق الطبقيّة واغتراب الإنسان ، وانعدام الحوار والتواصل الإنساني ، هو إحساس نستشعره في لحم الواقع الحي الذي يصوغه عالم يحيي الطاهر عبد الله صياغة فنيّة مبدعة كما نستشعره فيما يحيط ويصدر عن هذا اللحم الواقعي الفنى الحي من عنف وقسوة وانتقام وحرمان وحب مجهض وخيالات ورؤى وأحلام وهواجس وأساطير وطقوس ، وحالات وأشكال من السلوك خارج منطق الواقع والمعقول وإن تكن تزيد هذا الواقع صلابة واتساقا ومصداقية .

وبرغم صلابة هذا الواقع الفنى واتساقه ومصداقيته الداخلية ، ورغم عمومية الإنسانية فإننا ننتبينه كذلك امتداداً فنياً لواقع محدد مرجعاً ليس هو مجرد واقع القرية الصعيدية أو واقع المدينة الكبيرة ، وإنما هو واقع مصر عامة . نعم مصر بوجه التحديد وفي مرحلة بعينها . مصر من سنوات التحول من سلطة الإنجليز إلى سلطة الضباط ، إلى سنوات التحول إلى سوق الانفتاح^(١١) السعيد والفلاء الفلحش والتسلق الاجتماعي بالفساد والتخلف ، والخنوع والتبعية ، والقمع ، وتقادم الفروق الطبقيّة ، وسيطرة أخلاقيات الدولار العربي النطلي^(١٢) وشلقه المفروشة ، وإلياليه الفاسقة الزاخرة بالشذوذ ، فضلاً عن التصالح مع العدو الإسرائيلي . إنه زمان محدد ، ولكنه كأنما هو «آخر الزمان» على تعبير «إسكافى المودة» .

هذا هو عالم يحيي الطاهر عبد الله ليس عالماً قروياً صعيدياً خالفاً ، رغم غلبة التضاريس الصعيدية عليه ، وليس مجرد عالم من الثنائيات بين القرية والمدينة ، بين عناصرهما المختلفة من رجال ونساء وكبار وصغار وحياة وميت ، وخضور وغياب إلى غير ذلك ، إنما هو في الجوهر عالم وقدرة وغياب ويجز إنسانى شامل رغم ما فيه من

مضطهد ومقهور ، وأنه حقبة متعذبة وقد شعر بالخوف لانه «مضمور ووحيد» . من هذا القروي تصدر هذه الرؤية الشاملة للعالم ، لزماننا . ولـ هذه الرؤية يتواجد العالم ، قراء ومدنه ، في صفحة واحدة .

نعم هناك الخصوصية الطاغية للقرية الصعيدية في عالم يحيي الطاهر عبد الله وهناك كذلك الخصوصية المتميزة للمدينة ولكن هناك ما يجمعهما والعالم في رؤية مأساوية واحدة لاتقوم ثنائية فيها بين القرية والمدينة ، بين صغار وكبار ، بين رجال ونساء ، بين خضور وغياب بين قدرة وغياب مع وجود هذه الثنائيات وغيرها بل تقوم ثنائية أساسية جوهرية في هذا العالم بين الإنسان القاهرة والإنسان المقهور بين الحكّمين والحكوميين ، بين الأغنياء والفقراء ، بين قوى الاستغلال والظلم المستغلين ، بين الاستعلاء والامتثال بين الوفرة والكفاف ، بين السلطة والاغتراب ، أو باختصار رمزي بين الأسود والأبيض وما أكثر ثنائية الأسود والأبيض في أغلب حكايات يحيي الطاهر عبد الله إن الإحساس بطقس القهر والقمع والتسلط والاضطهاد

خصوصيات وتنوعات واختلافات . إنه عالم المحنة والمهانة التي يعاينها الإنسان في زماننا ، في عصرنا ، الإنسان المصري ، والإنسان العربي والإنسان الفلسطيني ، والإنسان عامة .

ولم يكن التطور التعبيري عن هذا العالم من البنية ذات الأحداث التفصيلية إلى البنية الشعرية الغنائية المكثفة إلا اقتراباً من الهمّ الإنساني العام ، واكتشافاً لجذره الأساسي ، الذي يعاني منه إيلهام زعمافنا ، دون أن نفتقد الإحساس بعمومنا الخاصة ، وذلك عبر التعبير الفني الرفيع عنها بمعالمها وعناصرها ومعطياتها وناسها وأوجاعها ورمزها الحية .

ونتساءل أخيراً : هل هذا العالم في عموميته وخصوصيته عالم قدرى صممت نهائى ودائرة مغلقة ، لانكاف فيها ولافكاف منها ، كما يقول بعض النقاد ، هل هو عالم الغاية على حد تعبير الاستاذ حسين حمودة^(٤٣) ؟ وهل هو العالم الذي يسود فيه منطق الثبات والاستمرار ، ويكتشف عما في رؤية يحيى الطاهر عبد الله للمصير الإنساني من مأساوية وتشاؤم على حد تعبير د. صبرى حافظ^(٤٤) ؟ ، هل هو عالم الانتظار المستمر لجودى الذى لا يأتى أبداً مهما كُتت السنوات ، في انتظارنا كما ترمز بعض حكايات يحيى الطاهر عبد الله^(٤٥) نفسه ؟

٣ - حذار من الخلط بين نابليون وبيتهوفن :

في قصة «معطف من الجلد» يقول صاحب البيت للزائر الطارد: «يا راجل إزاي تخلط بين نابليون وبيتهوفن»^(٤٦) وقد تكون الملاحظة عبارة في هذه القصة ، ولكن ليس هناك شيء عبّر في عالم يحيى الطاهر عبد الله على أن العبارة تقدم رمزاً للسلطة -

معللاً في نابليون التي تطارد الزائر كما تقدم رمزاً لرفض السلطة والتسلط ومقاومتها ، معللاً في «بيتهوفن» الذى مرّق إهدامه لإحدى قطعه الموسيقية لنابليون عندما احتكر نابليون السلطة لنفسه وخرج على مبادئ الثورة الفرنسية .

وفي عالم يحيى الطاهر عبد الله تسود السلطة بأشكال مختلفة ، سواء بشكل معنوى في تقاليد وأعراف ومحرمات وأطوار قديمة ، وتشريعية أو بشكل مادى في ثروة واستغلال ، وقهر وقمع ، ويتسلوى الأمر في المدينة أو القرية ، رغم اختلاف تضاريسهما المادية والمعنوية . ولهذا يبدو هذا العالم عالماً سلطوياً كابوسياً مطلقاً بحق كما يوحى النص الذى اقتطعناه من قصة الكابوس الأسود ، وهو النص نفسه الذى استند إليه الأستاذ حسين حمودة في بعض ما استند إليه لوصف جوهر عالم يحيى الطاهر عبد الله بأنه غابة^(٤٧) .

أما **بيتهوفن** فموجود في هذا العالم في تجليات مختلفة تعبر عن فقد ورفض للسلطة والتسلط لما هو موجود في محاولات مختلفة من الحلم والتمرد والخروج على السلطة لإقامة عالم إنساني آخر . هل أن هناك - للأسف - في العالم عامة من يخطئون بين نابليون وبيتهوفن في كتاباتهم ومواقفهم . وبهذا يمتنعون الصراع في العالم . هل أن عالم «يحيى الطاهر عبد الله» يُلصم بهذا اللصم والتمييز الطبقي الدقيق بين نابليون وبيتهوفن ، بين المحكمين القاهرين والرافضين الناقمين المتمردين . حقاً ، إننا لا نجد في عالم يحيى الطاهر عبد الله ما يكتشف عن كسر للطوق ، وخلص جذرى منه ، أو عن أمان لتغيير جوهرى . ولكننا نجد على الأقل هذه المحاولات المتطلعة لتحقيق ذلك . ولهذا قد يبدو عالم «يحيى الطاهر عبد الله» غابة بالفعل على حد قول الأستاذ «حسين

اية حال . ولكنى فى الحقيقة احاول ان استقرئ ما اقول
من بنية نصوصه ، ومن بعض تعابيره .

على أنه من التصف - بادئ ذى بدء - القول بثبات
واستمارية عالم «يحى الطاهر عبد الله» ومشايبته
بالغاية ، وبالتالى إضفاء الطابع المأسولى المتشائم عليه ،
بهذا الشكل المطلق ذلك أن تصوير الثبات ومعالج الجمود
ومايتضمنه من تخلف وفساد وحصار وسيادة لقرى
القمع والقهر فى التعابير الادبية والفنية ، لايمنى
بالضرورة تكريس هذه الصورة واعتبارها أبدية
الاستمرار . بل على العكس تماما . فهدى عمق التعبير
الادبى والفنى وصدق وملموسيته فى تصوير مآل الواقع
من ثبات جمود وتخلف وقمع وحصار ، يتولد الوعى
بالشرط التاريخى لهذا الواقع . فلا يقف بنا عند حدود
الإحساس بالمهانة والياس أو الحزن ، بل يفجر فىنا روح
النقد ، وإرادة التجاوز والتغيير ، وبلى قلب قصة من
قصص «يحى الطاهر عبد الله» نتعلم هذا الدرس . تقول
شخصية من شخصيات «يحى الطاهر عبد الله» فى
قصته حصار طروادة فى مجموعة وثلاث شجرات كبيرة
تتبربر تقالاً تقول هذه الشخصية : «الحزن المهاجم
مرض عصبى يعرله الخلق عندما يصطدم وعيه
بشرط التاريخ ، المهم إذن أن يمس المثقف الشرط
التاريخى لتنتهى أحزانه ، ويتمكن من تحويل أحزانه إلى
أفعال تهدم وتبنى وتغير وتبدع ، وإلا أصبح حزنه ضحكا
لايختلف كثيرا عن حزنه كما تقول النصبة نفسها»^(٤) إن
تجسيد الحصار والطوق والدائرة المغلقة والشلل بما
يعنيه من قهر ومهانة وعجز واستغلال واستبدال وتغيب
إنسانية الإنسان ، هذا التجسيد الذى يحققه الإبداع
الادبى والفنى ، هو تنمية للوعى وهو تنمية فى الوقت
نفسه القدرة على النقد والقدرة على التغيير الجوهري .

حموده ، على أن وصف هذا العالم بأنه غاية هو وصف
الذى يفرض تصورا يتصل بالهياة الحيوانية على حياة
أخرى مختلفة هى الحياة الإنسانية . نعم ، ما أكثر أوجه
الشبه بينهما ، وما أكثر استخدام « يحى الطاهر
عبد الله » لرموز الحيوانات لتصوير علنا الإنسانى ، كما
يشير إلى ذلك باستفاضة الاستاذ « حسين حمودة »
(٨٤) . إلا أننا نجد فى عالم « يحى الطاهر عبد الله »
- إلى جانب ذلك - اتجاها إلى أنسنة الطبيعة
والحيوانات والأشياء كما سبق أن أشرنا . على أن وصف
عالم الإنسان بأنه عالم الغاية ، يفشى - رغم رمزيته -
إلى ما يشبه تأكيد ظواهر هذا العالم الإنسانى ،
وتجسيمها وتكريسها فى نمط صراعى واحد ، هو النمط
الداويونى الذى يفقد هذا العالم تاريخيته ، ويحرمه
من تفكير كل إمكانية نوعى أو تطلع إلى تجاوز . وهى صورة
أخرى من صور الحكم على رؤية عالم « يحى الطاهر عبد
الله » بأنها رؤية تعبر عن ثبات واستمرار دائرة مغلقة
لأفلاك منها . وفى تقديرى أننا لسنا مع قصص « يحى
الطاهر عبد الله » فى غاية ، بل فى عالم إنسانى ، جد
إنسانى ، وفى زمان محدّد . وفى شروط اجتماعية وتاريخية
محددة ، نستطيع أن نتبينها ونستقرئها فى أغلب قصصه
نحن فى عالم إنسانى متصارح وإن تكن الغلبة فيه لشروط
اجتماعية وتاريخية قائمة قاهرة . ولكنها شروط تاريخية
وليس شروطا أزلية أبدية مطلقة .

إن عالم «يحى الطاهر عبد الله» رغم ما فيه من ثوابت
قاهرة وأطواق خائفة ، تحرك داخله مظاهر عديدة من النقد
والتمرد ، ومحاولات الخروج والتمرد ، بل والدعوة
النضالية والجهدية إلى التغيير وهنا اتمسس طريقى بحدود
حتى لا أفرض رؤيا أيديولوجية خاصة على عالم «يحى
الطاهر عبد الله» يعنى من حق أى قارئ ودارس لأدبه على

حقا ليس في عالم «يحيى الطاهر عبد الله» مايكتشف عن إمكانية للتغيير الجوهري ولكن هناك محاولات عديدة في العديد من قصصه ، لهذا التغيير ، سواء كانت منحرفة أو مجهضة فقد يكن هذا بمحاولة الصعود الاجتماعي بمختلف وسائل الاستسلام والتبعية والعبودية والمهانة وخيانة القيم والتكيف مع من يدهم الأمر سواء كانوا إنجليزا أو ضابطا مطيئ أو تجارا ، وقد يكن بالخروج من القرية والتقرب والعمل بعيدا عن شريط القرية ، وقد يكن بالتمرد على الشريط الأخلاقي والاجتماعي بارتكاب الخطيئة أو بالسرقة أو بالنصب والاحتيال إلى غير ذلك . إلا أنها جميعا محاولات تنتهي إلى زقاق مغلل ، إلى الضيوع في النهاية للدائرة المغلقة وللشكل الساكن المروغ .

على أن هناك محاولات أخرى للخروج بالتحاليل والمكر في قصص «يحيى الطاهر عبد الله» ورأى هذه المحاولات هو «إسكاف المودة» في مجموعة «الحقائق القديمة صالحة لإنارة الدهشة» و«تساويز من التراب والماء والشمس» وهي شخصية تستمد من «الف ليلة وليلة» وعن «السبر الشعبية» وإن كنا نجد إرهابا لها في حكاية من حكايات «يحيى الطاهر عبد الله» في شخصية الأستاذ فصيح الحامسي الفهلوي في قصة «فصيح لكل الطيور»^(٥١) .

على أن هذه المحاولات المكرة ، المتحايلة لتفرض كذلك إلى تغيير في الواقع الموضوعي ، بقدر ما تفرض إلى فرجة للتنفس والمفضضة وإن أخضعت الإنسان في كثير من الأحيان إلى حالات من التشبُّه ، فيصبح شجرة تارة وخروفا تارة ثانية وجراة تارة ثالثة^(٥٢) .

على أن أبرز أشكال الخروج في قصص «يحيى الطاهر

عبد الله» هو الوعي الراض لا هوسائد مسيطر ويتمثل هذا في العديد من أشكال السخرية والمفارقة والفضح والإدانة للسلطة والحكام وتبرير الخروج على القوانين السائدة إلى غير ذلك . فهناك مثلا المفارقة في هذا الحديث عن الصعابدة الذين يبنون العمارات ولا يستطيعون سكناها^(٥٣) . وهناك المفارقة الغظة في قصة «اليوم الأحد»^(٥٤) بين موقف المرأة التي قتل صاحبها شخصيا بعريته الفيات السوداء وهي تدبر رأسها للجه ، ووقف بائع الجرائد الذي يغطي الجه بجرائده رافضا أخذ ثمنها من القاتل صاحب العرية والعامل بديكان الأحذية الذي يغسل مكان الجه بالماء ويكتسب بمكتسة^(٥٥) فضلا عن التوازي والتماثل في نهاية القصة بين طيران الذباب وانطلاق رتل من السيارات . وهناك السخرية من الحكام وتصويرهم في صورة حشرات «طرفة الأرض الملكية للخنفس المنقصر والصرصر الحكيم تحت قوس النص»^(٥٦) ، واعتبارهم للصنوص الحقيقلين . «أكبر الصنوص هم حكم أي بلد فيها صنوص وسرقة حياة الناس هي أكبر السرقات»^(٥٧) . وهناك هذه المقارنة بين البانكي الأمريكي والموت : «بعض الجهال تمكن منهم الظن الفاسد «البانكي نطير الموت : كالامها يسيلك ظلك» وهذا والله حق ناقص فالبانكي يظل كبير (وما الموت هكذا) والبانكي يجب بظله الكبير كل ماذهاه من ظلال - إلا أن الظلال تبقى ظلالا في ظل واحد كبير (وما هكذا يفعل الموت)»^(٥٨) .

ثم هناك هذه الإدانة الحادة للعنصرية الإسرائيلية «عدو خسيس لايلورع عن قتل الأهل خير العسكريين»^(٥٩) «اليهودي ملكة البيلة الجديد يريد حشر بشر (...)» قل : «أدفع الأجر لما تحطروا عقلا للبشر بطول قاتمكم» لعل أولاد العرب ما أراد الخبيث قاتل اليهودي كارة

شء واحد كان بإمكانه أن ينقذ الرجل ^(٦٥) :
المواجهة ^(٦٦) .

وفي قصة «العالية» يتحدى محمداني تحذير أمه
والريح الهرجاء ، والخوف ويطلع الشجرة العالية ،
وتجعل الشجرة جذورها أوتادا في الأرض لتقاوم
الريح ^(٦٧) .

وفي قصة رؤيا ننتقل من إرادة المواجهة والمقاومة إلى
الدعوة إلى الفعل . إنها في الحقيقة دعوة وليست مجرد
رؤيا إن ساكن العلا قد منع الماء عن الشجرة ليهلك زرعك
قوت أولادك إنها الزيتونة المباركة في الوادي المقدس . هل
تترك وزقها يذبل وارعها يجف . ستهلك شجرة الجد
القائمة منذ الأزل «ارفع فاصك المصرية وبيديك
القادرتين هاتين : اضرب مرق وأجرح الأرض كما لو كنت
تقتل حية مرق جسد الصخرة .. وارفع حاجز الموت عن
الشجرة التي تمضك الغلل والثمرة» ^(٦٨) .

وفي قصة « في الحلم يعيش للوتى» التي سبق
الإشارة إليها ، ترتفع الطائرة الورقية التي صنعها الملاح
الماهر ، صانع الصندوق والغراب ، إنه سنوحي ممثل
تاريخنا العريق المستمر ، لتواجه طائرة عدونا . لا بد أن
يتواصل التاريخ تاريخ المقاومة والاكتشاف «لا تفلت
الخيطة» ^(٦٩) . إبت من صلبى . لا تفلت الخيط .

وفي قصة «كلام للحجر» نقرأ هذه الحاشية الأخيرة
بعد مقدمته القصص من مظاهر الاستغلال والفساد في
عهد الانفتاح السعيد ، نقرأ : «هل السفينة في الفئوك
المتحدة — رغم تعدد الجنسيات — سهائم تصيب
المجموع المهمل ، والجامعة للحددة الواعية
ببيناتها — يلجأ — لها الغلبة ولها الأرض
بطيناتها .. هل تفهمنى يلجأ» ^(٧٠) .

العرب التراب على الرجال ودفنهم أحياء وقال : «هذا هو
العق الذي أريده للبشر» ^(٧١) «عصابات اليهود عملت
السلاح في ابن العرب وبنيت العرب والإنجليز جلا عن
فلسطين وسلموها لليهود وفاء لعهد قديم . وجيوش العرب
انكسرت بالخيلنة والسلاح الفاسد» ^(٧٢) .

وهناك أخيرا هذه السخرية الناقدة لعصر الانفتاح :
«عاون الرجل — في ظل الحريات — تجار السوق
الأسوداء وشاركهم . ولعب معهم لعبة إخفاء السلعة في
مكان بعيد ، وطرع سلعة بديلة أقل جودة في المكان
القريب ، وفي تنقلاته خلف السلعة بين القرى والمدن —
لحق به عهد الانفتاح السعيد — فضارب الرجل بما جمع
من مال وبيع (....) وحفظ المال — يا إخوان — يجعل
بالكم في أمان ويحببكم الخوف من التفتك في أمور مثل
تلك التي تكلمنا عنها الراديويها .. وما حدث من الفوضى
في الشهر المشؤم قد يكون مقدمة من المقدمات» ^(٧٣) .

وماحدث من الفوضى في الشهر المشؤم هي الانتفاضة
الشعبية في ١٨ ، ١٩ يناير المعروفة . على أن الأمر لم
يقف في عالم «جيش الطاهر عبد الله» عند حدود السخرية
والنقد والرفض والإدانة ، بل تعداه كذلك إلى التمرد
والدعوة إلى المواجهة والمقاومة والثورة .

في قصة «القبل الساعة الثانية» نتابع هذا المؤلف
الصغير في قصة الطحين في محاولته لأخذ إجازة من
مديره بشكل قانوني ، وعندما يعجز عن مقابلة المدير يقرر
السفر دون طلب إجازة .. «الحق يؤخذ ولايعطى (...)
التي علينا حاجة يأخذها (...) أنا علينا يومين راحة ..
حاضهم» ^(٧٤) .

وفي قصة «الدرس» نستخلص هذا الدرس الأخير

مقبله، وفجأة سكت الإسكافي عن الغناء خوفاً من رجال الدرك ونزل من العربة وتركه العرجي يعقد لسانه ثلاث عقد^(٧٩)، ولكنه رغم هذا يظل يحتضن في أعماقه أغنية الريح المقبلة !

وفي نهاية مجموعة «الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة» يقول «إسكافي» المودة، الضمور لنفسه : هم القضيمة والشهر السبابة كالعادة . نعم مسدسك المميت لو كنت املك لاشتريت^(٨٠) ؟ !

حقاً ، إن إرادة التحدى والتفكير والثورة في عالم «يحيى الطاهر عبد الله» هي حلم ودعوة في ظل محاصرة خانقة سوداء ولكنها تعبر عما يتفجر داخل هذا العالم من معاناة ونقد ورفض وإدانة وتطلع إلى عالم آخر .. وهذا يعنى أنه ليس عالماً مطلقاً أزلياً أبدياً في ثباته واستمراريته ، وأنه ليس عالم الطبيعة الحيوانية الداروينية . وإنما هو عالم الإنسان الذى يعانى ويعلم ويتمرد ويتطلع إلى تغيير ، ويسعى إليه بالوهى النقذى ووحدة الإرادات الفاعلة والإبداع المسئول ..



هذه في تقديرى هي رؤية «يحيى الطاهر عبد الله» للمصير الإنسانى بل هذه هي دعوته ورسالته المستفة الواعية العميقة الشديدة الإحساس بالمسئولية ، والتي تتفرق شفافية وإخلاصاً ومحبّة للإنسان والحقيقة والفن ، والتي استطاع أن يعبر بها وعنها تعبيراً فنياً رفيعاً في مختلف أبنيته وأساليبه القصصية والشعرية .

على أن هذه هي مجرد قراءة بين قراءات عديدة ممكنة لآخرى لأدب هذا الكتائب الفنان الإنسان العظيم .

إنها فقرة أبلغ وأوضح من أن تقصر لاقوة للشركات المتعددة الجنسية ولا تأثير لها إلا إذا كان المجتمع مفككا مهلهلاً . أما إذا اتحدت الجماعة وتسلّمت بالوهى ، فالتصر لها ولحقها في طبيبات أرضها . واتصال : ماذا يعنى الحديث إلى البحر ؟ إنه ليس إلقاء الكلام في البحر ! بل هو توجيه للكلام إلى من يستطيع حمل أمانته وتحقيق أهدافه هل من التمسك أن أقول : إنها دعوة صريحة موجّهة إلى الناس ، إلى جماهير الناس ؟ الا يفضى السياق العام وخاصة في فقراته الأخيرة إلى هذا التفسير ؟ ألسنا نستطيع أن نجد سنداً لهذا التفسير في قصة أخرى من قصص «يحيى الطاهر عبد الله» هي قصة طاحونة الشيخ موسى ؟ ففي هذه القصة يقف أبناء القرية في مواجهة الخواجة يسى الذى يحاول أن يدير طاحونة في القرية . ففي أساطيرهم أن الطاحونة لايدور مكنتها إلا إذا تغذت بدم بعض أولادهم . ولهذا يقفون ضد إدارة الطاحونة خوفاً على أولادهم . والقصة تطلق على هذا التجمع من أهالى البلد حول الخواجة مرة اسم «الحلظ الأخرس» لرفضهم حجة الخواجة ، ومرة أخرى اسم «الحلظ الإنساني» الذى يقف سداً في مواجهة مشروع الخواجة ، ومرة ثالثة اسم «البحر الإنساني» ! ألا يستند هذا تفسيرنا لمعنى البحر في قصة كلام للبحر أى الجماهير التى ينبغي أن تتحد وتمنى في مواجهة البؤس المتحد .

وفي فقرة في مجموعة «الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة» يبرز واضحا الحلم بالثورة متوكل العرجي ليستريج . وطلب من الله أن يحرق عمال البليدية ومقلب أن سحب العربة بصاحبه الإسكافي — الذى كان يغنى أغنية قديمة تنثر الشجن : عن ريح يقل إنها هبت في زمان قديم — ويقال إنها ستهب في زمان

- (٤) قصة «المطف الجدي» الكتابات الكاملة . ص ٢٤
- (٥) قصة «انثودية الطراد والمطر» المرجع السابق ص ١٥٧
- (٦) المرجع السابق ص ١٧٨
- (٧) المرجع السابق ص ١٣٤
- (٨) المرجع السابق ص ٢٤٥
- (٩) المرجع السابق ص ٢٤٥ إلى ص ٤١١ للمقارنة بين «الطوق والأسورة» وما طرأ داخلها من تغيير في بنية قصتي «الشهر المسافر» و«الموت في ثلاث لوحات» .
- ١٠ - قصة الكابوس الأسود . و«الموت في ثلاث لوحات» .
- ١١ - ثلاث قصرات كبيرة تتم بترتالاً المرجع السابق ص ٧٩ - ٨٠ .
- ١٢ - المرجع السابق ص ٨٩ .
- ١٣ - أنا وهي وزهور العالم . الكتابات الكاملة ص ١٧٦ .
- ١٤ - في الحلم يعيش الموتى . المرجع السابق . ص ٢٥٢
- ١٥ - الكابوس الأسود . ص ٢٠
- ١٦ - ليلة الشتاء . ص ٢٠
- ١٧ - المهر . ص ٩٤
- ١٨ - انثودية الطراد والمطر ص ١٥٨
- ١٩ - الدف والصندوق ص ١٤٨
- ٢٠ - القاعات بطيئة ومنظمة أيضا ص ١١٥
- ٢١ - الفضاخ منصوبة للعشاق ص ١٢٧
- ٢٢ - الفلسطيني ص ٢٣٤
- ٢٣ - العالية ص ١١١
- ٢٤ - إلى الشاطئ الآخر ص ١٧٠
- ٢٥ - قصة «الوارث» ص ٢٥
- ٢٦ - قصة الموت في ثلاث لوحات ص ١٣٥

- (٥) اعتمدنا في قراءة نصوص يحيى الطاهر عبد الله على «الكتابات الكاملة» و«دار المستقبل العربي» — الطبعة الأولى [١٩٨٣]
- (٦) رسالة جامعية لم تنشر حصل بها الأستاذ «حسين حمودة» على درجة الماجستير في الآداب الحديث من كلية الآداب جامعة القاهرة عام ١٩٩٠ بعنوان: دور يحيى الطاهر عبد الله في القصة القصيرة [١٩٨٦ — ١٩٨٩] .
- اضيف إلى هذه الرسالة بعض الدراسات الأخرى القيمة من أدب «يحيى الطاهر عبد الله» التي أمكنني الإطلاع عليها والاستفادة منها وهي: بهاء طاهر: الكاتب الكلمة — الحرف . مجلة خطوة — القاهرة العدد ٢ عام ١٩٨٢
- سعد الدين حسن . «تصاویر من الماء والتراب والشمس» مجلة فصول . القاهرة . يناير — فبراير — مارس ١٩٨٢
- سيد البحراوى: دلالة النهايات في قصص يحيى الطاهر عبد الله القصيرة . مجلة خطوة العدد المذكور سابقا .
- صبرى حافظ . مجلة فصول . العدد المذكور سابقا [قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة]
- علي الراعي: «الطوق والأسورة» عند خطوة السابق ذكره
- لطيفة الزيات: «الرائع والأسطورة» في أنا وهي وزهور العالم» مجلة خطوة العدد السابق ذكره .
- محمد بدوي: جماليات التشكيل الفولكلوري في رواية الطوق والأسورة فصول . مايو ١٩٨٩
- نبيلة إبراهيم: عالم اللص عند يحيى الطاهر عبد الله مجلة ألف . العدد ٩ ربيع ١٩٨٩ .
- نسيم عطية: «زهرة العالم وعالم الدمشق» مجلة خطوة العدد السابق ذكره .
- (٢) يحيى الطاهر عبد الله: الكتابات الكاملة للمرجع السابق ذكره ص ١٨٢ — ٢٢٠ .
- (٢) لاحظ الأستاذ حسين حمودة هذا الأمر وأشار إليه في رسالته .

- ٤٨ — حسين حمودة المرجع السابق والوضع نفسه .
 ٤٩ — قصة حصار طرود ، ص ٣١
 ٥٠ — نفس المرجع السابق ص ٣٢
 ٥١ — قصة قصص لكل الطيور ص ٢٩٥
 ٥٢ — الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة ص ٤٥٤ — ٤٥٦
 ٥٣ — حكاية الصعيدي ص ٢٨٠
 ٥٤ — قصة اليوم الأحد ص ١٥٥
 ٥٥ — قصة الكابوس الأسود ص ٢١
 ٥٦ — تصاوير الزراب والماء والشمس ص ٤٢٨
 ٥٧ — قصة الحكاية المثال ص ١٩٨
 ٥٨ — قصة أغنية العاشق إيليا ص ١٨٥
 ٥٩ — أراجيف واسمار ... وقائع أيضا ص ٣٨٨
 ٦٠ — نفس المرجع والموضوع .
 ٦١ — قصة كلام للبحر ص ٢٢٢
 ٦٢ — قصة قابيل الساعة الثانية ص ٦٠
 ٦٣ — قصة الدرس . ص ١٧٥
 ٦٤ — قصة العالقة ص ١١١
 ٦٥ — قصة رؤيا ص ٢٢٢ — ٢٢٣
 ٦٦ — قصة في الحلم يعشق الموتى ص ٢٥٢
 ٦٧ — قصة كلام للبحر ص ٢٢٢ [والتخطيط لنا]
 ٦٨ — قصة « طاحونة » الشيخ موسى ص ٢٨
 ٦٩ — مجموعة « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » ، ص ٤٦٧ [والتخطيط لنا]
 ٧٠ — نفس المرجع السابق ص ٤٨٨

- ٢٧ — قصة « ثلاثة ماسونية » ص ١٦١
 ٢٨ — قصة « الدرس » ص ١٧٥
 ٢٩ — قصة « وغدا أيضا الأحد » ص ٢٢٧
 ٣٠ — قصة « الفلسطيني » ص ٢٢٤
 ٣١ — ص ٢٥٧ — ٢٢١
 ٣٢ — ص ٤١٥ — ٤٤٧
 ٣٣ — ص ٤٥١ — ٤٨٧
 ٣٤ — حسين حمودة : رواية الماجستير المشار إليها سابقا .
 صفحة ٢٥٠ وما بعد في نسخة الكاتبة التي لم تطبع بعد .
 ٣٥ — حسين حمودة : المرجع السابق ٣٥٩ — ٣٦٢ .
 ٣٦ — قصة الموتى ص ٢٤٦ .
 ٣٧ — قصة الدرس ص ١٧٥
 ٣٨ — قصة الشجرة ص ١٥٢
 ٣٩ — « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » ص ٤٥٢
 ٤٠ — الكابوس اوسود ص ٢١
 ٤١ — قصة « كلام للبحر » ص ٢٢٢
 ٤٢ — قصة « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » ص ٤٧٢
 ٤٣ — حسين حمودة : مرجع سبق ذكره الفصل الثامن من ص ٣٦٤ وما بعدها
 ٤٤ — د . صبري حافظ . مجلة نصوص يناير فبراير مارس ١٩٨٢
 ص ٢٠٥
 ٤٥ — قصة « غدا أيضا يوم الأحد » ص ٢٢٧
 ٤٦ — قصة « مطف من البلد » ص ٢٨
 ٤٧ — حسين حمودة . المرجع السابق ذكره ص ٣٦٥ وما بعدها

أحمد عنتر مصطفى

زيارة أخيرة لقبو العائلة

« الزمان مضطرب :
ويقلعيد اللعين
إن تكون لنا قد وُدتُ
لاصلح منه اضطرابه .. »

هملت / شمسبير

●

.. أعرفُ الآن أن الزمان انتهى للبلادة !
والشجرُ المتقيّاً للظل ..
إذ تُوغِلُ الفأسُ في رُوحِهِ .. ! ينتهي للحرائق ..
أو ينتهي للبيوتِ رُفوفها .. مَوائِدُ .. !
.. (ليس أراجيحُ للطفلِ في الزمنِ المعدنيّ ..) !
وأنكُرُ آخرَ نأى سمعتُ .. ! وكان بقريتنا في مساءٍ بعيدٍ ..
بعيدٍ ..
.. (.. وكانت على حالِها .. !

لم يَمُرْ قطارُ الضجيجِ على روجها بعدُ .. !
لَمْ تَكْ اكبادُها النازحاتُ إلى مَدَنِ النَفْطِ طَارَتْ .. !
ولا النازحاتُ دَمَ العُمرِ .. عَادَتْ .. !
وكانَ شَجِيحًا .. حَزِينًا ..
أَو .. كَيْفَ تَسْلُلُ مُرْتَجِلًا في الدماءِ .. !
ومُرْتَبِيًا جَسَدِي ؛ وافترس اللحمَ طِينًا .. !!
كانَ يُورِقُ في القلبِ .. !
يَمْتَدُّ في عَسَتي الأمسياتِ ؛ ويبقى دَفِينًا
كَيْفَ ؛ والذكرياتُ تَتَشَيخُ ؛ استكنَّ إلى الروحِ مُنْزَوِيًا ؛
حَيْثُ ظَلَّ جَنِينًا ٩٩ !!

● ●
.. ظَلُّنا هذه الأرضَ .. ؛ يتبعنا .. ؛
ظَلُّنا هذه الأرضَ .. تَأْخُذُ شَكْلَ الرصاصَةِ حينًا ..
لتخترقَ القلبَ .. فينا ..
هل لَنَا أَنْ نَفِرَّ قَلِيلًا .. ؛
ونأوى إلى جِبَلٍ لَا يُطَاوِلُهُ الماءُ .. ؛ نَذِيرُ لِلذكرياتِ .. (
نَهْدُبُ أَمْنِيَةَ الروحِ شيئًا .. فشيئًا .. ؛ وَنَدْخُلُهَا أَمْنِيَةً ..
إنه الحلمُ إذْ يَتَشَكَّلُ فينا .. وَيَعْمِي على الموتِ .. ؛

يلبس من زبد الوهم بعض شُفوفِ الغلائل .. ؛
لكِنَّه يَتمدُّ اليقيننا ..

هو العمر .. ؛

أعرتُ كيف ارتمى سِرْبُ أيامِهِ في الشُّراكِ .. ؛
وما هي بعضُ الظباءِ يراوِدُها الماءُ .. ؛ تَهفُو حَنِينًا ...
وانجو بها ..

رُبُّما النبعُ كانَ كَمِينًا .. !!



أيها الشبحُ المستحيلُ ..
قالَ لي حارسُ الليلِ : إنكَ كَتَرْتَ هُنا .. ؛
وارتَقَبْتَ ثلاثَ ليالٍ حُسوما .. ؛
واوماتَ لي .. فتبعَكَ مُسْتَلْبًا مُسْتَكِينًا ..
وما أنتَ تَهَيِّطُ بي درجَ الروحِ .. ؛
يا سيدي ؛ نحو مملكةٍ مِنْ غُبارِ الصهيلِ
وتعرجُ بي لِقلمِ الغوايةِ ؛
تفرطُ بينَ يديَّ من الإرثِ لِقُوا مَهِينًا ؛

[.. ذُبَالَةٌ مَجْدٍ اثِيلٌ]
صورةٌ في إطارٍ قديمٍ لَجَدَّ تمدَّدَ شارِبُهُ .. كالفتيلِ

خَنجَرًا هَدِنَا .. وَجَرَابًا لِسَيْفٍ كَوْشَمٍ ؛
 عَلَى حَائِطٍ وَسَمْتُهُ الشُّرُوحُ .. ؛
 بَدَأَ لَوْحَهُ تَتَقَامَطُ فِيهَا الْخُطُوطُ ..
 عِبَادَةُ شَيْخٍ ؛ مَرَقَعَةً ؛ تَتَهَدَّلُ مِنْهَا الْخَبِيرُطُ ..
 قَنْدِيلُ زَيْتٍ ؛ وَتَحْمِيلَةٌ لِلتَّوَاشِيحِ فِي مَقْطَعٍ مِنْ عَوِيلٍ
 وَمُسْبَحَةٍ لِأَبَى ؛
 حَيْثُ كَانَتْ أَصَابِعُهُ حَوْلَ خَبَائِثِهَا تَسْتَدِيرُ السَّمَاءَ ؛
 وَحَقًّا مِنَ الْعَاجِ فِيهِ بَقَايَا السُّعُوطِ
 قِنَاعًا لِأَمَى ؛ وَقَدْ وَفَدَ الضُّيُفُ .. ؛
 تَمَّ ارْتَاكُ سَاخَتْ قَوَائِمُهَا .. ؛ وَزُفَاتُ لِعَزٍّ قَدِيمٍ ؛
 بَقِيَّةُ عُشْبٍ طَفَّتْ فِي رُغَاءِ السُّيُوفِ .. [
 أَوْ .. بِأَذَلِكَ الشَّيْخِ الْمُسْتَحِيلِ
 أَنْتَ تَوَجَّهْتَنِي بِالسَّرَّابِ النَّبِيلِ .. سِنِينَا ..
 وَلَى وَخَشْيَةُ الْقَبْرِ .. خَلَفْتَنِي ..
 أَعَانِي رُطُوبَةٌ هَذَا الْفَرَاغِ الْمُسَمَّرِ .. ؛
 وَخَدَى .. ؛ سَجِينًا .. !!

الكتاب فوق التل



— إنك لا تستطيع تحديد البيت الذي تسكنه من هنا .
— لا أستطيع .
— يختفى وراء هذه العمارة .
— لم أكن أدرى أنني قريب من هذا العالم الآخر .
— أنت لم تر شيئاً بعد .
— لا تنس أنني غريب .

كنا قد جئنا خلال الكثير من الأماكن في هذه المدينة ، دخلنا مقاهي كثيرة ، وركبنا الحافلات عشوائياً حتى تصل بنا إلى المحطة الأخيرة ، فتتغير مكاننا معزولاً في محطة نائية ، ونفتح الكتاب الذي قربنا الاطلاع عليه ، ونظل نتصفحه حتى نملأه ، فنعود من حيث أتينا ، وكان قد قرر أن يصعد معي هذا التل لنصفحه كتاباً جديداً .

لم نعد نرى من المدينة التي صعدنا منها غير رأس البرج التي تبرز في الشمس ، ومئذنتي مسجد القلعة اللتين تلاشتا في غيمة الغبار الرمادي . أدركنا ، ظهر لنا

كنت أعلم أن وراء الشارع الذي أعيش فيه تلاً مرتفعاً ، ولم أفكر في الصعود إليه أبداً ، كنت أرى الدرج الذي ينتهي إليه والحجارة الكبيرة البيضاء التي تبطن جوانبه ، كما كنت ألمح ذؤابات الشجر المخبر تطل من سطحه وبالرغم من مرورى اليومي من الشارع الموازي لم أحاول اكتشاف عالم هذا التل .
سألته ونحن في منتصف الدرج :

— اتقول إنه مأهول بالناس ؟

— ستري بنفسك .

وحينما وصلنا إلى منتهاه ، نظرنا إلى أسفل ، فראينا البيوت وقد صارت نائية وصغيرة ، واستقبلتنا أرضاً تتناثر عليها حشائش مهمة ، وأشجار العبل متفرقة تتوزع بين جذوعها عيش من الصفيح يلهم أمامها - في شمس الضحى - أولاد صفار بينما جلست أمهاتهم على « الطلوش » يغسلن الهمد القديمة وكنا نرى أسلاكاً ممتدة بين أشجار منشوراً عليها ملابس مبللة .

لندخل بين بيوت الصفيح . مررنا على شاب يقتعد حجراً ، كان منكئاً على نفسه واضعاً رأسه بين كفيه مستغرقاً في امر يهيمه ، ومستمسكاً لأشعة الشمس الدافقة ، لما اقتربنا منه رفع رأسه قليلاً ، ونظر إلينا ثم أحسبنا أنه لم يعد إلى حالته بل ظل يتأملنا بتفحص ، وللتأكد من ذلك ، حانت منى التفاتة عجلي إليه ، فرأيت أنه قد أدار جسده كله جهتنا ، ولم يرفع عينه عنا ، فرددت نظرتي بسرعة ، وأخذني مشهد الجاموس والنعاج الطليقة ، كانت تميل على أطراف الحشائش وتتزعزعا ، وبعضها وقف متحدياً عين الشمس ، يجتر طعامه في أناة ، نعر الجاموس وثقت النعاج بعد أن تركت طعامها لتلتفت إلينا وتنفخ الهواء من أشداقها ، وتلمس الزبد السائل .

— الجميع ينظر إلينا باستغراب .

— وجوه غير مألوفة . .

وطالعت اللافتات الملقة على جذوع الشجر وعلى الجدران القديمة ، وأدهشني أنني أرى الأطباء والمحامين يهجون الدنيا الواسعة ليقتحموا المكاتب والعيادات في هذا المكان النائي المرتفع .

— هل ضللت الدنيا بهم ؟

— هم أبناء الحي .

ونزلنا شارعاً ضيقاً لننفذ منه إلى أرض أكثر ارتفاعاً تشرف على البيوت القليلة المتجمعة على نفسها ، صعدنا ، إلى أن استوقفنا ظلة الجازورين ، واستطينا نسمة الظل اللطيفة ، ولم نعد نرى شيئاً من المدينة الكبيرة ، انفلقت علينا هذه الدنيا الصغيرة ، تنسجم لصياح أطفالها الذين يلهون تحتنا ياطواق من الكاوتش .

ويتوزعون على الحشائش يتقاذفون كرة مصنوعة من جورب مشبع بالماء والطين .

كانت الأصوات تخفت حيناً ، وترتفع حيناً . وتخبرنا حجرتين كبيرين ، وجلس كل واحد منا على حجر نسرَح البصر في المدى أمامنا . ونعطي ظهرنا لغابة كثيفة من أشجار الجازورين النحيلة السيقان .

— يمكننا أن نبدأ .

— مكان آمن جداً ، يمكننا التردد عليه بلا خوف .

— إنني وقعت في غرامه فعلاً .

ولقلب صفحات الكتاب ذي الغلاف الأحمر ، ولحنا صورة من أول الكتاب لرجل له لحية محفوفة ومنسقة ، ويضع على عينيه عوينات دائرية ، وشعره الطويل منسرح كله إلى الوراء فيبين له جبين رطب .

— إنه غمر من بدأنا به .

— دك من كل الكتب السابقة .

وبدا ينقش القراءات السابقة ، وأوضح لي بأنه كان مخدوماً ، وأكد أن العالم كله خدع زمناً طويلاً بهذا الرجل ذي الشارب السميك والحلة ذات الياقات العريضة التي يفلق أزرار صدرها جميعاً حتى يخنق العنق القوي الملتف .

— وماذا عن الرجل الآخر الذي بدأنا به أول مرة .

— أي رجل تلحد .

— الأصلع ذو اللحية القصيرة .

— لا غبار عليه البتة .

وجاء ولد صغير ووقف أمامنا ، يحرك يده ليهش الذباب ، ولا يرفع عينه عنا ، وينصت إلى كلامنا ، وكلما حانت له فرصة من غفلتنا دنأنا كثر حتى دس وجهه في الصورة ، وأشار إليها ببلاهة .

— لازل ..

— نعم .. نعم رجل .. هيا اذهب لتلعب مع زملائك .

وعائد بشدة في النزول إلى أترابه ، وظل يسلق في الصورة .

— ولكنك تقول أن هؤلاء الرجال غرباء .

— طبعاً .

— ألا يقدر رجل من عندنا ...

— هناك رجال كثيرون .

— لماذا لا نقرأ لهم .

— لم يكن الوقت بعد .

وجاء أولاد آخرون يركضون وراء أطواقهم ، ثم تجمعوا حولنا يرقبوننا ولا يبرحون المكان بعناد .

— العبوا هناك .

ولم يتحرك أحد من مكانه ، ظلوا على ثباتهم يبهلقون في الكتاب بنهم .

— نريد أن نرى الصور .

— ليس هناك صور .. هذا كتاب .

— لصنا صورة في أول الكتاب .

— نريد أن نراها .

— دعنا نترك لهم المكان ، ونبتع عن آخر بين الشجر .

ولحق بنا الأولاد صائحين بالتهليل والتصفيق .

— نريد أن نرى الصور .

فاغتاز صديقي جداً ، فرفع طوية من تحت قدميه وحذف بها الهواء ، فزع الأولاد ، وتفرقوا بين الأشجار ، ثم تجمعوا مرة أخرى في حلقة وهم أكثر حماسة ،

والتهبت أكفهم بالتصفيق ، بعد أن تركوا الأطواق تنزل وحدها إلى الساحة التي كانوا يلعبون بها .

فحدقناهم بطويتين ، وهرعوا ليومئونا بالنزول ، فزلقت رجل واحد منهم ، فانطلق صوته بالعويل ، والتم عليه الأولاد يرفعونه ، ورأينا الشاب الذي مررنا عليه يترك مقعده ، ويقبل جهة الأولاد وأشاروا نحونا باتهام .

— عيب على طفل من أمثالكم يعمل عقله بعقل عيل .

— أصروا على ملاحظتنا ونحن نريد مطالعة كتابنا .

— كتابكم أم تريدان الخلوة .

وجاءت أم الولد مشمرة الأكمام بزوبعة من الغبار ، ولحق بها جمع من النسوة والرجال ، ووقفوا يقنّبون في الولد الذي رفع ذراعه التي سقط عليها متألماً ، وهجمت علينا المرأة بشراسة تخرجنا إلى الأسفل لنسقط وسط الجمع الذي أوجعنا لكماً وركلاً .

— حقتنا موعودة بالوساغة دوماً

— ابهثوا عن مكان آخر يا أنجاس .

— كشفهم الولد فأصروا على خزيه .

ورحنا نللمل أثوابنا الممزعة ، ونعود من حيث أتينا ، حين استقبلنا السلم ، انتبه صديقي الذي أخذته نوبة من النشيج الهستيري ، فبحث عن الكتاب بين يديه لم يجده ، ونظر إلّ بضجل ، وأنا لم أكن أرى منه غير شبحه ، ذلك أن اللكمة التي هوت على عيني ، طمست نورها .

شعرية السرد الدرامي

عند « حنامينه »

بيد أن المنظور الذي تقارب به لفظة من إنتاجه الآن ليس تقييمياً ولا علمياً ، وإنما يقع في إطار مشروع محدد لدراسة أساليب السرد في الرواية العربية ، ومن ثم فهو منظور تقني ، يقتضي عدم التركيز على الصيغة المذهبية أو الإقليمية ، إلا بمقدار ما تكشف من للامح الفنية المميزة للسرد والعرض وتساعد في توصيف الأسلوب طبقاً لجهاز نظري محدد يحمل خواص الأسلوب الروائي في ثلاثة اتجاهات : الدرامي والفناني والسينمائي .

وإذا كان التناول النقدي التطبيقي يقتضي التماس نماذج نصي لتحليله فإن اختيار هذا النموذج قد يفسح لأحد معيارين : - إما المعيار التقني الخاص بفنختار أنضج أعماله وأكثرها « كلاسيكية » وتمثيلاً له ، بغض النظر عن تاريخ صدورها ، وإما المعيار الزمني الذي يجعلنا نتوقف عند أحدث هذه الأعمال وآخرها في الصدور . ولعل الحل الموفق الناجح يصبح في متناول

يحلو لمضائق النقد التقييمي في الأدب العربي أن يعدوا « حنامينه » أبرز اسم بعد نجيب محفوظ على خارطة الرواية المعاصرة ، ولا تكمن أهميته فيما يمثلته من تيار واقعي ملتزم ، كما أنها لا تستمد من البيئة الشامية التي برع في التعبير عنها ، بقدر ما تعتمد على إنجازاته الروائية ذاتها خلال أربعين عاماً من الإبداع المتفجر .

ويكفي لدى أصحاب هذا الرأي أنه صاحب أكبر وأجراً سيرة ذاتية كتبت باللغة العربية ، متمثلة في ثلاثيته

المحمية الكبرى « بقايا صور » و « المستنقع » و « القلقل » بعد ثلاثيته الأخرى من « هكايه بشار » و

« الدال » و « المرها البعيد » مما لا يدانيه في طول النفس وبراء العوالم من الأجيال التالية له سوى « عبد

الرحمن منيف » و « جمال الغيطاني » . بالرغم من تجاهل « روجر إين » له في كتابه عن الرواية العربية ، وإغفاله للفيثاني أيضاً في تحليله للتصنيف .

أيدينا إن كان عمله الأخير زمينياً مستوفياً للشروط الفنية اللازمة وممثلاً لتجربته الكلية . وربما كانت رواية « **الولاة** » التي نضرت مؤخراً نموذجاً لهذا النوع من الأعمال الناضجة القوية .

بين الحياة والخلق :

يستطيع « **حنافيه** » أن يباهى ، كما يفعل ذلك دائماً في أحاديثه الصحفية الأدبية التي جمعها في كتابين ، بأنه يستمد نسخ أصمائه الفنية من ثقافته المرير على سطح الحياة الساخن ، منذ أن كان صبياً يسحقه الجوع والقرح في إقليم « **استكندرونة** » السوري قبل سيطرة الأتراك عليه ، حتى عمل صبي حلاق وعاملاً في الميناء طيلة سنين عديدة ، لم يسعفه بعدها ويشده إلى دنيا الشر « **الأوادم** » كما يسميهم سوى عمله « **مربوطنا** » صحفياً في اللاذنية وبمشق ، لكن ظل هذا الكثر الذي تراكم عبر سنين طويلة من خبرة بالحياة تفوق جانب التحصيل المنهجي المنظم الذي تقدمه المدارس والجامعات هو الرصيد الذي يمد يده وقلبه إليه كلما أمسك بالقلم ، وهو لا يكاد يبدأ الكتابة حتى يسطر عليه هاجس « **العهد الروائي** » الذي برع فيه واتقنه بعد أن ورثه من أبيه ، وساعدته عليه قراءاته خاصة في « **الف ليلة وليلة** » وغيرها من المصادر المعرفية الأولى ، مما أدى بمرور الوقت إلى سد الثغرات الكبيرة أو الفجوات المعرفية التي يتركها التكوين الصامى مادة لدى أصحابه ، باستثناء فجوة واحدة تظل فارغة فاما في قلب وروح « **حنافيه** » ، وهي ارتباطه العميق الموصول فكراً وإنتاجاً بالتيار الاشتراكي النضالي الذي ظل ونيماً له حتى اليوم .

في هذه الخاصية البارزة التي يبدى بها دسميها منذ البداية تكمن قوة كاتبنا ونقطة ضعفه القائلة أيضاً ، في التزامه الأيديولوجي الذي كهن منظوره ورويته وتحكم في طريقة اختياره للمات من « **شخصيات** » الحياة المبذولة أمامه . ولأن طفولته وصباه ملحمة من الشقاء والحرمان ، ولأنه تعلم بشجاعة ألا يضل منها ، بل يصوغها عملاً فنياً إنسانياً لا نظيره له في لغتنا العربية عبر مجموعة من الآثار التي يروي عددها الآن على العشرين ، بعضها له « **وفا** » أي طبع عدة مرات كما يقول ، وترجم إلى عدة لغات ، فإن الخاصية المنبثقة عن هذا الموقف ، والمتمثلة للملمح الأسلوبى الأول لديه هي تراجع اهتمامه بالتقنيات الفنية الروائية المقددة ، أمام استجابته لضغط ملادة الواقع عليه . إن لديه شراطة عظيمة في تسجيل الحياة التي اكتوى بها فناً ، وقد تتلمذ على « **جورجي** » وعمايق الرواية الروسية الشطر الأكبر من حياته ، وتعلم جمالياتهم بداب ومثابة ، وحفظ كلماتهم من « **دواليب الماكولات الفنية** » لكنه « **ملكى أكثر من الملك ذاته** » فقد تعدد طيلة حياته وإنتاجه أن يترك للمنظور الأيديولوجي ممارسة فعاليته المطلقة في اختيار المادة والتفصيلات ، وتكوين النماذج الإنسانية ، وصياغة مصائر البشر . وكان إنتاجه برمه قد أصبح تطبيقاً أدبياً لأصول المنهج الواقعي الاشتراكي كما تمثلها . هنا تنبت الفجوة التي اشترت إليها من جانبين :

أولاً : لأن إيقاع الحياة وتطور المسار التاريخي ، في العالم العربي صمو ، وفي سوريا على وجه الخصوص ، لم يأخذ في اعتباره أن يعزز مصداقية المقولات الاشتراكية عن الطبقات وتطورها والانتماء الاجتماعية والسياسية بطريقة تداعبها ، بل سار بمنطقه الخاص

مع أن تخفيض الأعمال الفنية اعتداء على عالمها ، خاصة من المنظور الأسلوبى ، إلا أن يكفى أن نشير إلى موضوعها الرئيسى وخطها العام فحسب قبل التوافق عند معالها التقنية ، فهى تحكى قصة تيفظ الوهى لدى شاب عربى من سوريا فى السابعة عشر من عمره إبان فترة الاحتلال الفرنسى ، وذلك عن طريق حدثين يستقران أريمة أيام لا أكثر : أحدهما هو حلول فتاة قريبة له ضيفا على أسرتهن ، وهى أنثى ناعسة وخبيثة فى فنون الإغراء ، مما يرقظ الشهوة لديه ويبيعهه عن البراءة التى ظلت أمه تشده نحوها بإصرار شديد . والثانى هو القبض على عمه ، زوج أمه ، لليلة واحدة بتهمة توزيع منشورات معادية للنظام ومحرضة على تكوين ظلمات عمالية . ولولا أن مهارة حنطيسه « فى إقامة تشابه عضوى حميم بين هذين الخطين قد جعلته يكرن سبحانه ضبابية من الشك فى علاقة الفتاة بأجهزة التخابر والنجسس ، علاقة لم تحسم قبولا أو رفضا ، لظل الحثان منفصلين عن بعضهما . لكن ما يعيننا إبرازه الآن هو أن الرواية تستخدم ضمير المتكلم فحسب ، وتسير فى خط زمنى لائق منتظم طيلة صفحاتها لا تقطع بوترتها التقليدية سوى بعض الشواطر التى يتذكرها القارئ مما قيل له منذ فترة وجيزة ، أو مما أخزنه ذاكرته النشطة من تجربته المحدودة . فهى إذن من الوجهة الفنية شديدة البساطة ،

وبسطة الهندسة : إذ لا تصل إلى روايات تيار الوهى ، لأن الوهى الذى تتمركز حوله بؤريته ساذج بسيط لائق يتكون ، لا تضطرب من نفسه سوى الفرائز الأولى للشهوة الجنسية والمعرفية معا ، ولا تتداخل فيها الأصوات ، لأن نمالجهما نمطية مرسومة كما اعتاد المؤلف أن يخرج نمالجه ولا وجود فيها لشخصيات حقيقية بكامل حضورها ، فليس أمامنا سوى البطل — الفتى — ومن

المتراوح فى التجربة الكلية والمبتعد بشكل متلاحق عن هذا الإطار الأيديولوجى الصام . فإذا مددنا أبصارنا إلى العالم الاشتراكى نفسه فى الآونة الأخيرة أدركنا أن حركة التاريخ لا تضى فى الاتجاه الهندسى المرسوم للاشتراكية ولأن الأدب — طبقا لهذه المبادئ ذاتها — انعكاس للواقع وتنبؤ بالمستقبل فإن التزام « حنطيسه » الأيديولوجى قد جعله يفضل رؤية الواقع كما يحدث ليحل محله واقع المختار ومستقبله الموهود . إن حركة الحياة قد خذلت حماسه ويبدو أنها — حتى الآن — توشك أن تكذب رؤيته بكل أسف . ولو أن هذا الفنان العظيم قد انحاز للقيم الحضارية الكبرى كما تتجلى فى العلم والحريّة والرفاء ، دون أن يحصرها فى نطاق الاستراتيجية الاشتراكية فحسب لما كان يوسعنا أن نلاحظ الآن هذه الفجوة فى أصالة بين الواقع والمثال ، وهو الذى شيع تقريرا للمثاليين المؤمنين .

الأمر الثانى الذى ترتب على هذا الانفصام بين المنظور الأدبى وما يعتقه من « حس تاريخى » هو أن « حنطيسه » ظل يكتب رواية شبه تقليدية طيلة حياته ، فلم تتطور صيفه ولا أشكاله الفنية إلا قليلا وبمقدار نضج وميه فحسب ، ولولا أن لديه قدرة فائقة على تلجج الطاقة الشعرية الكامنة فى الحياة بطريقتة تهرق قارته ، لما استطاعت تجربته أن تغطى هذا الفارق الواضح فى التقنيات الفنية وتتميز بطريقة متصاعدة حتى الآن . إلا أن هذه الشعرية الرائعة المنبعثة من حرارة صدقه فى معاناة التجربة وإيمانه بالإنسان لم تملأ فجوة النقص التقنى . ولأن هذه مصادرة على المطلوب بحثه ، فإن علينا أن نقدم نبلا معلوما عليها من العمل المردوس ذاته ، وهو روى يته الأخيرة « الولاة » .

يحاوره على ما سنوضح فيما بعد ، وهي تمضي في خط زمني متسق لا تحاول له كسرا ولا تركيبا ، أي أن تقنياتها الغالبة تتميز بالبساطة في استخدام الأدوات الفنية ، وهي يساهم تعزيز بشكل باهٍ ، يساهم المنظور الأيديولوجي الذي تصدر عنه ، وتقوم دليلا واضحا على التباين بين التجربة الفنية الروائية في آخر تجلياتها عند « هنكامينه » وبين التجربة الروائية العربية والعالمية بغناها وتعدد مستوياتها ودلالاتها .

مذاق الكلمات :

ينتسم الناس عند « هنكامينه » إلى نوعين : ابن المدارس وابن الحياة ، وابن المدارس لا ينتمى طبقيًا إلى فئة تختلف عن نظيره ، بل هو غالبا مقلد نابت من القاع ، لكنه قد أمسك بعضا سحرية في يده في القراءة ، أو على حد تعبيره الأثير « أصبح يكلم الوجود » ، مما يتيح له درجة أعلى من الوعي والفهم والقدرة على التواصل مع الآخرين . وهو غالبا لم يتجاوز في مدرسته المرحلة الابتدائية في إحدى المدارس المسيحية التي تلتقط أبناء الفقراء وتنتشر في رؤوسهم حبات يسيرة من المعرفة ، لكي تفتح عينيه على ما حوله ، ولأن « هنكامينه » ملتزم بتجربته الشخصية كما أسلفنا فإن لراوى لديه شخص يتأمل ذاته — على طريقة ابن المدارس — وهو يتمرغ في حماة الفقر ثم وهو يطل على الحياة بخوف غريزي من داخل شر نقتها ، ومن أهم الأدوات الفنية التي يستخدمها « هنكامينه » في هذه الرواية بالتحديد هي أن يصب في الكلمات التي يليها أبطاله في حواراتهم ونحوهم خلاصة مركزة حساسة لجمعية تذوقهم للحياة ، فالإنسان الشامي الذي استنقذه هذا الكاتب الكبير من مجاهل الضياع الكوني كي يتجسد في أعماله لا يتجلى في

ملبسه وماكله ، وارتباطه الحميم ببحره وبيده ، وكروبه ودرويه ، بقدر ما يرتبط بصوته ولغته ، وواقع الحياة على عقله ووجدانه ممثلة في كلماته . غير أن هذه الكلمات بانتثارها المخفف ، وتراثها البطره في ثنايا النسيج اللغوي تختلف عن تلك اللوالم الشامية الكاريكاتيرية التي تعوبنا على رؤيتها خاصة في الأفلام السينمائية وهي مكثفة ودامكة . وأخفى أن لا يكون بهسنا الإشارة إليها في النص دون إحداث مثل هذا الأثر الكوميدي . لأنها عند الاقتطاع من سياقها المطول تنحو إلى التركيز وتصبح مثل الإشارة السينمائية ، وإن كان انتشارها في رقعة النص الكاملة يجعلها أكثر عضوية وطلاقة وتدققا بالحياة في إيقاعها المتوازن الصحيح ، لنجرب مثلا هذه الجمل من المشاهد الأولى في الرواية :

« كلي ! أنا لا أفهم عليك .. انت هو العقدة التي تحدثت عنها ، انت عقدة نفسي لا يكتها حتى الشيطان نفسه ... ولعلمك القول : أنا لا أعيش في الوحل ، وأبى لا يعيش في الوحل . العمى ! أين هذا الوحل ؟ يضطرك » .

وبهسنا أن نشير إلى هذا الطابع الشامي في كلمات « أفهم عليك » « العمى » « يضطرك » ، لكن ذلك لا يكفي لرصد حركة اللغة وهي تجسد حساسية الفن الماور لعلمه ، والذي لا يدرك مجازية تعبير « تعيش في الوحل » فينتقل ويحب بالحياة عبر تحليله الحواري للجمل الكثافة والاستعارية ، وهو ينفث خلال ذلك طبيعته التلقائية في طريقة كلامه ولهجه وصوته الخاص . إن الرواية وهي تلتقط من العماء التاريخي بعض الحيوات المرتبطة بالزمان والمكان ، وتسجل

كينونتهم الأنثروبولوجية التي تنهبد في الفضاء بدون هذا التبلور للفوضى إنما تسجل في الآن ذاته صوت الإنسان المتمايز الفنى المقعم برائحة الوجود الفعلى ، فكانت تلك المجتمعات التي لم تجد من يكتبها من أبنائها لم تخلق بعد بالنسبة للكافرين ، إنها تموت بموت أهلها ، ومن هنا فإن الأدب - وقد شاركته السينما في هذه الخاصية التشكيلية - هو ضمان استمرار الوجود المعرفى ، وشهادة ميلاد المجتمع التي تسمح له بأن يندرج في منظومة التجربة الإنسانية العريضة .

بيد أن هذا المذاق المعيز للكلمات في إنتاج هذمفونه ، صوما ، وولعه الشديد بالكفايات على ما سنوضحه بعد ذلك ، لا يلبث في رواية «الولاعة» أن يصبح لازمة ملحة تكاد تتم عن المهارة أكثر مما تقوم بالحق ، وذلك حين يسرف المؤلف في رصد وهى البطل عن طريق استفساره الدائم - الطفل في أحيان كثيرة ، واللامعقول في أحيان أخرى - عن معاني الكلمات ، واجتهاد المعلم في شرحها ، ربما قاموسيا ، مما يؤدى إلى كثير من الاستطراد وتبريد المواقف المتوترة الدرامية ، فتصبح الكلمات مثل « الزوائد الدووية » التي كانت لها وظائف خلال التطوير البيولوجي ثم فقدتها وأصبحت مصدرا للالتهاجات والمشاكل العضوية وسنضرب مثلا يسيرا على ذلك ، عندما يأتى ذكر الفنى يقول عنه المعلم : -

« - تعنى عمك ، زوج أمك ، لأن والدك عيود الأرمتنى صلى ريميا

— ماذا تعنى بكلمة « رميم » هذه ؟ »

هنا ينحرف الحوار إلى مسار جانبي لا يقع في صلب حركة الفعل الحقيقية في الرواية لأنه استهدف الكلمات :

وقد يرى بعض من يقوم بتحليل النسيج النغوى والداراسى الرواية أن هذه الاستطرادات إنما هى وسيلة للكشف عن تمدد الوعى وتفتح عين الفنى الذى يتحول في عدة أيام من حال إلى آخر . فمن طريق الأسئلة التي تتخذ مظهرا لغويا يتصرف على الواقع وهى الحياة ، لكننا لا نلثب أن ندرك ، والمثال الذى سقاه شامعد على ذلك ، أن الأسئلة المصممة لا تصب في تيار تعميق الوعى بالحياة بقدر ما تشعير إلى بلادة صاحبها وعجزه عن التقاط الذبذبة الدقيقة للكلمات وتوقفه المخل أمامها ، مما يجعل الحوار نفسه فضولا ، ففى المواقف الحية يتجاهل الإنسان عادة مثل هذا التشويق لإدراكه معاني الكلمات المحددة ، مكتفيا بالإطار العام لدلائها طبقا للسياق ؛ كما لا يندد عنه شوقا للتفاصيل والتفاهم حول المحور الرئيسى للحوار . ويهذا لحين الانحراف عن الكلمات التي تجعلنا نجرب مذاق الحياة إلى تلك التي تقع على هامش المعاجم قد يؤدى التدفق العفوى للنص الروائى عندما يسرف المؤلف في توظيفه .

الإيقاع المسرحي :

يدولنا أن السمة الأخرى الناجمة عن هذه البنية الروائية المبسطة « للولاعة » هى ما يمكن أن نطلق عليه غلبة « الإيقاع المسرحي » المرتبط بالشفوف والزمان والمكان ، لكنه إيقاع مميز لسرح خالص ؛ أقرب ما يكون إلى المسرح التجريبي ، ويتجلى هذا الطابع في عدة مظاهر لائقة ، من أهمها :

• إن الرواية تبدو كما لو كانت « مقصودة الأطراف » لا تتصوى إلا على حفة يسيرة من الشخصيات النموذجية التي تتسع لها دائما خفة

وحيدة الأبعاد طبقا لمخطوطة شبه أبه ، مما يجعلها واضحة التجريد والفكر .

● والظاهرة الثانية المرتبطة بالإيقاع المسرحي هي افتعال الحوار في أحيان كثيرة حتى يقوم مقام الحدث ويمثل الفعل ، فهناك « بولمبات » مطولة لأحداث لا تنتهي بين الأطراف صيغت بمهارة فائقة ، تذكرنا بموارات « توفيق الحكيم » الذكية جدا ، الماهرة في التشويق وتقليب الكلمات وتعريف المصطلحات وإقامة التوازيات بين المتحاورين . لكنها لا تصب في صميم الحدث الروائي ، بل تنقله بالألوان الصارخة على الخطوط الرئيسية للشخصيات ، فالفناني يقطع على نار الشهوة ويقلب من الضد إلى الضد في يوم وليلة ، والواعظ المسموح دجال « مولعيرى » يلبس قتل الأم الساندة . بحجة تطهير روحها ، والمعلم مجالس لجوج يدير حوارا مطولا لعدة صفحات دون أن يقول شيئا ذا جدوى ، فيقدر الاقتصاد في الشخصيات نلاحظ إسرافا في المشاهد الحوارية التي تفقد التركيز والإشارة إلى داخل الحدث ذاته دون استطراد . أما المظهر الثالث لهذا الإيقاع المسرحي فهو تجريبي إلى حد ما ، لأن الرواية التي تستغرق أحداثها أربعة أيام فحسب ، وتكون في مكانين رئيسيين هما البيت والدكان ، تمثل عرضا مستمرا لا يحترق على أية وفقات أو فواصل ، فهي لا تتكون من فصول مرقمة أو معنوية أو مابيشبه ذلك . لا بد أن نقرأ في نفس واحد ، لا يوجد بها أية تقسة إلى أجزاء وهي ليست قصيرة : إذ تقع في ٢٧٧ صفحة متواصلة لا تتخللها استراحة وكان المشاهد فيها فقد حقه في الحركة والتوقف والتأمل والاستئناف . هذه التقنية التجريبية إلى حد ما تذكرنا ببعض القصائد المدونة الحديثة التي تستغرق

المسرح . ومع أنها تعتمد كما قلنا على أسلوب السرد المباشر للبطل الواحد ، في شبه « مونولوج » طويل ، تتمركز فيه بؤرة الكلام والفعل ، فإن الشخصيات الأخرى ترى وتتلق بحضرة ، عندما تكون في حوار معه ، لا نتابعها بدون منظوره ، عندما تكون في غيبته ، ولا نسمعهما إن لم نتحدث إليه ، فهو مركز الرصد في القطع السردية ، وقطب الحوار في المشاهد العرضية ، على ما بين العرض والسرد من توازن يضبط إيقاع الرواية ويضفي عليها طابعها الدرامي . لكن الشخصيات تتميز بالاقصاير الواضح ، فهي لا تزيد في جملتها على ستة ؛ تتكون من الأسرة الفواة : الفتى وأبويه ، والقطبين اللذين يجانبانه ، الراعب المسموح والمعلم المتأمل ، ثم الفتاة الولاة ، التي تشغل دراما التجربة في قلب الرواية . لا يكاد المسرح يتسع إلى جانب هذه الشخصيات لآية ظلال أخرى تمر عليه ، لا وجود تقريباً لأخرين . كل يأخذ دوره ، ويقوم بمهمته ، ويتبع « البؤرة » حيث تتحرك ويتكلم ، مما يجعل هذه الحفلة اليسيرة من الشخصيات تبدو كما لو كانت قد قطعت علاقاتها بالعالم فيما عدا الخيوط الممتدة منها إلى الراوي فحسب ، الأمر الذي يضيف على الرواية صيغة مسرحية . ويجعلنا نتذكر — كما يلاحظ « فوكلتس » في مواقف مشابهة — ذلك الفيلم الكوميدي الصامت للشانلي شابلين وهو يعرض شخصاً يعد بسرعة حقيقة للسر ، فيحكم فيها الملايس كيفما اتفق ، فإذا رأى أنها تفيض على حواف الحقيقة أخذ المصص وقطع تلك الزوائد وأغلق الحقيقة بارتياح على قميص بدون كم وآخر مقصوص الصدر وينظنون بدون رجل أو مؤخرة وهكذا ، فالشخص لا تعرض بكامل حضورها كما هو الشأن في الرواية ، لا تتحرك بجميع ارتباطاتها وأصنافها ، إنما هي مختزلة إلى فئات محددة

التجربة ومتمعة الحياة الاليمية . أما المستوى الثانى من دائرة الصراع الدرامى فهو « اللازمة » لأنقنا تنكز في كل روايات « هفتمينه » ، وهو صراع خرفجى نضالى يتصل بأنشطة التوعية العمالية والنقابية وما يسمى بأسلوبه الثورى ، ويتم الإشارة في الرواية إلى هذا النشاط حتى يشكل علة الحدث الثانى المتصل بسجن الأب ، لكن الفتى يظل على الهامش ويلقبم بدور المراقب الذى لا يؤدى بطولة واضحة فيه مما يجعله صراعاً هامشياً في بنية الرواية . ومع أن من الممكن طبيعة الحال أن نقيم توازياً بين دائرة الصراع المركزى وهامشها النضالى على أساس « وحدة الوعي » بما هو فردى وجماعى معاً ، فالذى يفتتح للحب لابد وأن يخاصز للتقدم طبياً للمنظور الاشتراكى الذى كتبت به الرواية إلا أن ذلك لا يجعلنا نففل عن حقيقة أساسية في نوع التوتر الدرامى الذى يميز أسلوب « هفتمينه » لا يخطئ — في واحدة منها — هذه اللازمة النضالية ، باعتبارها لمعة تجربته الحيوية مع « القضية » التى لا يبتعد عنها من هم من « طبنة الرجال » على حد تعبيره ، مما يجعل المفاتح الدرامية المبثوثة في تضاميف إصالة الروائية منذ « المصليبيح الزرق » حتى « الولاة » سيرة ملحمية لدراما الصراع ، وهى في صميمها سيرة ذاتية قبل أن تكون غيرة .

ويلزغم من أن المواقف التى يمر بها بطل « الولاة » تقرأ كثيراً باستخدام السخرية والمفارقة والتهكم من سذاجته وتباين وعيه مع الدائرة المحيطة به فبلننا ندرا ما تكاد نبتسم لأن المؤلف لا يوظف هذه المفارقات ، ليست لديه روح الفكاهة بالقدر الكافى ، مما يكاد يصيب صله بالمخالف لولا اندرته الفذة على الاستعانة بمجلة أخرى ترتطب منخاته وتختلف مذاباته ،

ديوانا بإكماله وهى تمضى في نسق متواصل يلهث معه القارئ دون أن يتيح له فرصة الترويب والبعيد والحركة أمامها ، إنها لون من المرح التجريبي الذى يلغى حدود المشاهد ويحيل الساحة كلها إلى مسرح متصل يظلم جزء منه عندما يغير الجزء الآخر . لكن إذا تأملنا ما وراء هذه المشاهد مما يولفه هذا الإيقاع المسرحى من توتر درامى حقيقى وجدناه محدوداً بدوره ، لأن نمطية الشخصوس وتركيز البؤرة الزائدة في الوعي المتحول للفتى المتأله ، وتطول الحوارات ، والتوالى المستمر للمشاهد وبمجمها حتى لتصبح قطعة متصلة ، كل ذلك يعطى الانطباع للقارئ المشاهد بأنه حيال مسرحية قصيرة مطبوعة ، أو لقطة واحدة تعرض في الفيديو بالإيقاع البطيء . ومع أنها لقطة مثيرة ودرامية لأنها ترصد حركة منفصلة لتحول وهى الشاب لكنها تتم في زمن شديد الإيجاز في الواقع يشبه ما كان يفهمه الكلاسيكيون من وحدة الزمن المسرحى ، إن ضغط المسافة الزمنية وعدم استخدام الفواصل التى تسمح للتجربة بأن تؤتى نتائجها في التحول طبياً لمنطق الحياة يضيف شعربنا بأن هناك شيئاً مفتعلاً يريد المؤلف إنشاجه بسرعة فائقة بينما يتكأ في لحظات أخرى غير ضرورية .

دراما السيرة الذاتية :

فيذا اقتربنا بشكل أدق لا سنكتشف بنية الصراع الدرامى في رواية « الولاة » الذى يحدد أسلوبها بشكل حاسم ، وجدناها تتألف من مستويين يتصلان بالحدثين اللذين أشرنا إليهما ؛ أحدهما مركزى والآخر هامشى ، ويدور الصراع المركزى في نفس الفتى الذى يخضع في الشطر الأول بكلمات البراعة والخوف من التجربة ، ثم لا يلبث أمام أفراد بنت خاله الضربة أن يكتشف لذة

إنها شعرية الحياة التي أشرنا إليها من قبل ، إن روح الشعر هي التي تعوض عوالم حنانيته ، من افتقارها لروح الفكاهة على ضرورتها في بعض الأحيان . وبطبيعة الحال فإن مبعث افتقاد «روح الفكاهة» عنده إنما هو على وجه التصديد أحادية النظر الأيديولوجي ، مما يحرمه من الاستمتاع والسخرية بما في الحياة من ازدواج وتناقض بشكل بعيد عن التجهم والجدية المفرطة .

الكتانيات الخفيفة :

يتعاطى « حنانيته » كما رأينا الأدب الواقعي ، والواقعي الاشتراكي على وجه التصديد ، وهو أدب — كما يقول النظر النفرى الكبير « جاكوبسون » — يعتمد أساسا على الكتانية وعلاقاتها ، في مقابل الأدب الرمزي والطليعي الذي يتكىء على الاستعارة وأخواتها . والكتانية تهتم بصلات الجوار والمكان ، وإذا كان الأدب الواقعي يعكس الواقع ويعسده في نماذج محددة فهو إذن يقف بهواره ويتوازى معه . وربما تكون كلمة « كتانية » في اللغة العربية من السعة وتعدد المعنى بما يجعلها فعلا صالحة للتعبير عن جوهر الأدب الواقعي وإنصافه ، لأن الكتانية تتميز بأنها تشير إلى معنيين للبيان أحدهما مباشر غير مقصود والأخر بعيد مقصود ، فإذا قلت عن شخص إنه طويل اللسان فإنك تقصد بذاته وسلطته لسانه وإن لم يكن هناك مانع عضوي من طول لسانه فعلا ، والأدب الواقعي قد يستمد فعلا من الأحداث الحقيقية ، لكنه قبل ذلك خلق فنى صيغ على نمط هذا الواقع ومقاسه ، ويحكى لنا « حنانيته » أن أول قصة قصيرة كتبها كانت بعنوان « بيع طائفة » وأنه راقب بنفسه مشهد بيع أحد

الفقراء لابنته في السوق بعد عجزه عن إطعامها وأنه بكى متأثرا من هذا المشهد الذي أعاد له الماضي القريب المذهب مع أمه الخادمة وأخواته العاملات في البيوت ، أي أن كتبتنا قد بدأ تجربته الروائية من باب الكتانية ، أي تحويل الوقائع المباشرة الحية إلى وقائع إبداعية فنية .

ولهذا فإن رواياته شذرات متجمعة من خبراته الحياتية المخزونة ، وهو بارع في عمليات التخزين والاستحضار ، ومضارب لذلك مثلا يتعلق باستخدامه للكتانيات بمعناها الكلي الشامل للأعمال الروائية من جانب والكتانيات

المتصلة بالعبارات المنيحة المحببة لشعرية من جانب آخر ، لقد حكى في كتابه « كيف هملت القلم » عن صديقه « رليف خوري » من أنه كان يعمل مع كرم ملحم كرم ، في مجلة « المكتشف » والرد هذا له طائفة

كى يكتب عليها قصصه وهو يشرب « الفريكة » ثم جاء إليه كرم بعد فترة وقرأ من فوق كتفه — الأوراق التي حبرها ، وقال له بلهجة اللبانية الجبلية « إيش هذا يارليف ؟ إذا كان البطل « يربب » البطلة من أول القصة فكيف نفعل لنملا صفحات المجلة ؟ » . وقد

وهى حنانيته ، هذا الدرس جيدا ، فلم يسمح لبطل رواية « اللواعة » التي تنقلها نموذجاً لأدب ، أن يمارس هذه الكتانية مع فئات المثيرة « لروسيا » سوى في الصفحة الأخيرة تماما عند إسدال الستار ، يقول : « في هذه اللحظة ، ونحن عارفين في الفراش ، سمعنا قنصة خرج منها شرر كالومض ، ثم اشتعلت ولاعة كالت في يد أبى أضاءت الغرفة كلها ... وللحال انطفأت القنادة ، وهزت البيت بنواذله وجدرانها وبنيه وسقفه ريح شديدة ، ريح لم أعرف قبل هذه الليلة ما هو لقد منها ، حتى انذام العواصف الكتانية

التي كانت تهب على الدخانة في مدينتنا البحرية
اسكندرونة ،

ونحن في هذا المشهد الختامي أمام كتابتين فضلا
عن الكتابة العملية ، إحداهما للولاة الحقيقية التي
جعلت الأب يضبط الابن متلبسا في الفراش ، والأخرى
تدشّر إلى الفتاة ذاتها ، فهي « ولاعة » تلهب الحواس
الخمس لكل من يلتقي بها من الرجال ، سواء كان
الابن الذي احترق بنارها ، أم الأب الذي صرخت له
بانها تنكح منه بما فعلت مع ابنه لأنه تابى عليها ،
أم المعلم الأستاذ صبحي الذي لا يفتلي بها حتى
تجعله يجلو أمامها راحها ، وأدهى من ذلك « المصالح

لاونديوس المعسوس » نفسه الذي أخذتها الأم إليه كي
يعطها فما كان منه إلا أن سقاها نبيذا مقشوشا وزاودها
حتى ركع أمامها أيضا ، مع أنه كما يطلق عليه المؤلف في
كتابة مليحة أخرى « فزاعة عصافير » ثم تأتي الريح
التي يسدل بها الستار لتمثل كتابة أخيرة عن التعبير
العاصف في داخل البطل ، وفي الدلالات التي يريد لنا
المؤلف أن نخرج بها من روايته .

لقد وقعت التجربة بعد تشويق طويل ، وانتقل
الشباب من البراةة إلى النضج في أربعة أيام معدودة ،
ويهذا تأتلف الكتابة اللغوية مع الكتابة الإبداعية في تأطير
أسلوب « حناييه » الدرامي في سرده القوي المليح .

بين مسافتين

تاتين لى .
جسدى يُعسّ رمادهُ ،
ورداً طير يستدرُ سحابةُ
فائل وقتاً دائماً ، وأقول ما يُنسَى
أحبك لم أريدك
رغبةً رمليةً تلتفُّ حول يدي
موتٌ دائمٌ ، قطُّ يناوشُ ظلَّ نافذةٍ
ظلامٌ ظامىءُ
أهى الغوايةُ أن أرى الخيل المخصبَ نائماً فى دُكْنَةِ اللبلابِ ،
أن أتشمَّ العشب المبلل بين جلدك والقميصِ .

وإن أهرُ إليك نخلًا مَرَمِيًّا كي تُشيرى لى ، فاكشفِ الكلام
وأنا أريدُك ،

هل لدئٍ من الفرائيسِ الأثيمةِ والسماءِ — الشاهدِ الغيمى —
ما يكفى لاهبط ثانيا بخليةٍ أخرى
تملئتُ الفراغَ بفرجةِ البابِ المواربِ ،
وامتلكتُكِ فى احتلامٍ

تأتينِ فى الفرعِ المؤجلِ والعذاباتِ الصغيرةِ
فى البرودةِ والبرودةِ والزجاجِ
وتتركينِ على السريرِ مدازَ أنثى
تلك رائحةُ العناكبِ ، والجدارِ يمجُّ وحشتهُ
فالتمسُ المدينةَ فى بقايا شارعٍ

فى خطو عابرةٍ تفلل صوتَ كركرةِ النراجيلِ ، اندفاعاتِ الدخانِ
صنانٍ دوراتِ المياهِ ، تاكلِ الأسفلتِ والأحجارِ
كشكِ الهاتفِ المنهارِ ، أعمدةِ المصابيحِ الصديئةِ
فى الصداقاتِ السريعةِ والأحاديثِ الخفيفةِ
فى حوارٍ فاترٍ
فى الإثمِ والنسيانِ

— كيف قضيتِ وقتك منذ موعدنا الأخير

● غسَلْتُ ، شَاهَدْتُ الْمَسْلَسَلْ
وَانْتَشَلْتُ لِسَاعَةٍ فِي الْحَبِّ وَالتَّطْرِيزِ
نَمْتُ بَرِغَوْتِي ، وَخَلِيطُ اعْشَابِي
وَأَنْتَ ؟

— نَسِيتُ أ هل أَحْبَبْتَ قَبْلَ ؟
رَبِّمَا ، ●

فِي أَيْ بَرَجٍ حَقَّقَكَ الْيَوْمُ
— بَرَجِ الْحَوِثِ
● يَرْجُ غَامِضُ

وَأَقُولُ مَا يُنْسِي ، وَاجْتَرُ انْفِعَالًا مَا
هَوَاءَ بَارِدُ

كَلْبَانِ يَلْتَصِقَانِ فِي أَحَدِ الْأَزْقَةِ
نَثْرَةُ الضَّرَبِ الشَّتِيَّةِ
بَعْضُ أَشْيَاءِ تَهَادَتْ فِي الْفَرَاغِ
وَأَنْتَ ، فِي تِلْكَ الْهَنْئَةِ مِنْ زَمَانٍ غَائِبٍ
تَاتِينَ فِيمَا يُشْبِهُ الذِّكْرَى

وَتَعْتَادِينَ مَلَأَ الْوَقْتَ بِالْمَوْجِ الصَّغِيرِ
وَلَا أَحَبُّ وَإِنَّمَا جَسَدِي يُهْسُ ،

فكيف ينتشرُ المساءُ على نهائيات الأصابع
والحصى في الغيبِ والرغباتِ
قلتُ لها ، سأحتاجُ اكتشافِ الله والأبديةِ الأولى
فقلت أنت أفسدت العلاقة بالتفاصيل الكثيرة
واختلفنا حول قائمةِ الأثاثِ وشكل ترتيبِ المقاعدِ
فامتلكتُ دقيقةً ومسافةً
وبدأتُ يوماً ثانياً لأدوم في التكرارِ
متصلاً بهوايتي ، تخالطني وجوه الميتينِ
غِيَامُ أصواتٍ مُفَرِّقةٍ تحدثني
وماذا ؟ ..

هل سوى الفرحِ المؤجَّلِ ، والبرودةِ والزجاجِ
وذلك الخيطِ الترابيِّ الذي يمتدُّ داخل رغبتِي
فأقولُ ما يُنسى ، واكتشف الحياة .

خيالات الأزمنة



تقوم لتبرد روحها الواجدة وجسدها الذى قارب أن
ينشوى ، تندفع للباب المظلم على الزاوية ، تاركه وراءها
الرغيف الآخر للتفهم .

تقف أمام الباب . تجد الحفيدة الحسنة لاهية بيد
الشيخ الجَدِّ ، تيسس لها — تناديهما .
يمنعها من التقدم صوت خطو أمس عند الباب .
تنتظره . تجده كلبا كَثَّ الشعر ، طويل الأقدام ، اسدا
ضخما ، يقف على باب الزاوية ، يوازيها ، يجلس على
قدميه ويده مشدودتان إلى أعلى ، ينظر للشيخ والمطفلة ،
لا تقوى الجدة ولا الحفيدة على الحركة أو الكلام ، يقف
الكلب على قدميه ، ويقترب من رأس الشيخ يلحق الوجه
واليد للتي مازالت في كف الحفيدة ، تنزلق دمعة من عين
الكلب ، تُسقط على السجادة الحرام ، تعبرها ، وتأوى
للأرض ، يلتجئ بجسده مغادرا الزاوية في انسياب ، بينما
يرتفع صوت الحفيدة التي بدأت في البكاء .

رفق القلب رفق ، ترك تفاصيله للتحدد ، انصرف اللحم
والشحم ، وبقي الجلد كساء للعظم . ساب روحه للموت ،
انتفض الجسد واندلقت روحه .
قُبض الشيخ قبضا لا رائد له .

اختار وفعل .
الأكل معناه طغيان على حق غيره في البقاء . امتنع عن
الأكل . مات .

حافطة الدرج عن غير بعلمها الشيخ . غلت تعجن
وتقرص ، وترعى في الفرن الأخشاب ، ترطب الأفراس
المنضجة بالنار ، وتسمع لطقطقات القوالب المشتعلة في
الشراولة . تجذبها شرارات اللهب اللالعة ، وذرات
الرماد الصاعدة . ترى فيها خيالات الأزمنة المنتهية
القادمة . تُهب عليها دفعات الدخان . تخفق بالدمع .

يوحنا وليم . الليلة الثانية أوشكت أن تسيطر ، والجد
معد على قرنته ، والحفيدة في حضن الجدة ناعسة ،
نشيجها يهز الصدر الحاضن .

جاءت المتواكدين الهدد المالكوف ، هُيء المدخل
لاستيعابهم ، تسربوا حتى غطوا المدخل والزاوية والحائط
ذا الشباك الصغير ، تواثبوا من الخارج ناظرين إلى
الجسد المقبوض الرائد أمامهم ، تدافعوا حتى أسقطوا
الحائط طوية طوية ، وبقيت أجسادهم بنيانا مرصوصا ،
بتلاحم متين ، يسترون الزاوية والجسد . كَرَّ الصهر
الترجيع بلا انقطاع . رفع الواقفون أصابعهم للسماء
مهللين وهم خافضو الجباه .

شرخت الزوجة أذن صديقها الأول — ابنتها — قليلة
الخبرة بحالات التَّوَجُّد ، لَمَّا ناحت الثانية صائحة :
يا بوبيا .

ماماتش ، اصبرت . لم يمت . مات . ايه الكلام ده ، ده
موجود ، مقبوض ، وهيرجع .
كَبَّرَ الناس .

في ليلة الحرب — قالت الجدة — الزوجة — بعدما
سمعنا الخبر وقف في مكانه ، وانتفض صائحا : الله
أكبر ، ونام مقبوضا سبعة أيام .

ألا تذكرن ؟ اصبرت . هتف أحد المترامين : أيوه ،
والمصحف الشريف ، شلقت على الجبهة ببخف على
بطنه ، من تحت السلك فوق الألفام ، يفك ، ويرمي . ولما

ناديته باسمه بَصَّ لى عنيه جث في عنيه ، وضحك ضحكته
وصلت كأنها دانة مدفع جريت فوق الألفام لغاية عنده
ملقتهوش والألفام مصابتنيش .

قالت الأم : كان بيكره اليهود .
الموت علينا حق قالها الابن الأصغر ، وطلب الاسراع
في تجهيز القبر ، والكفن ، والخبرة .

ده مقبوض ، وهيرجع اصرت الأم .
قال الصَّهر . أول أشغال الشيخ الوتد تثبيت الدنيا
وقت الشدة ، سيويه لما يرجع نعرف كان فين .

ضحكت الأم : كان غمك أشطر .
خرج صوت من بين الجمع : إكرام الميت دفنه .
النوم ملك الإدغة فسطها ، واسقطها لى الحبور ،
وبقيت الزوجة صاحبة عازمة .

رفعت الجسد المتخشب تحمله على كتفها فآزرة به
منهم ، من غير المؤمنين به .

فهم إما راغب في فرجة مشهد حلول الروح في
الجسد ، وإما راغب عن الإيمان به ينتظر تحلل البدن .

وحافظة العهد طوال سنن حبه وسياحته في أرض الله
تعى قوله : الروح والبدن يبشداو بعض لفوق الفوق . أو
لتحت التَّحْت ، والواحد بييههم بيجاهد ، وعلى قد العَرَم
بتكون النتيجة .

حملت الواعية — وبيب الحياة في البدن — الجسد فوق كتفها ، متخطية رجالاً ، ناموا ، أو أنيموا .

خرجت للشارع لا تخشى من الكلاب الماويات العفص ، بل التيقظ .

يتمسح كلب بقدمها ، ترافسه ، يزداد التصاقاً . تنظر له ، فإذا هو شبيه الأسد . ينظر لها ، ويسير متهادياً ، أمامه الكلاب التي تفرّ إلى الأحواش .

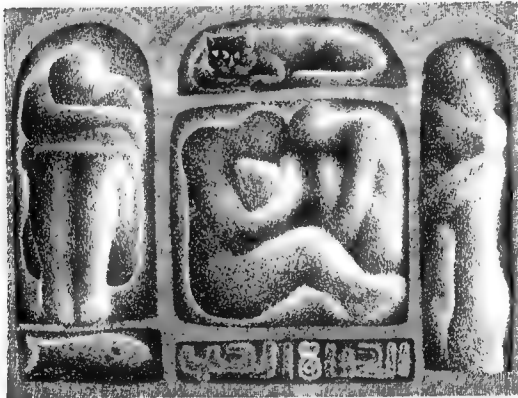
تصل بحملها إلى الناصية ، طريقان للسلوك ، مسلك مطروق من الناس يصل إلى الطرف الآخر من البيوت ، وآخر يصل لبزّاح الذئع والجبانات .

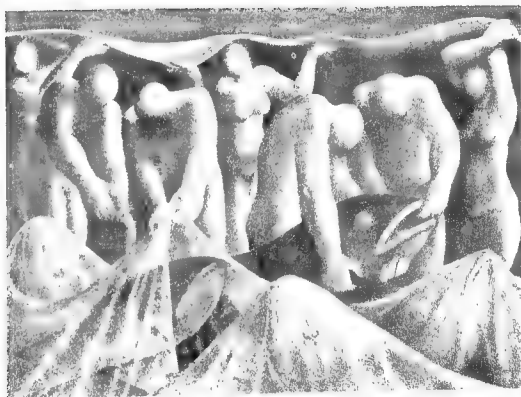
تختار طريق الالفه مع البراح ، تطأ الذئع طائفة تشتاق للحظة الانفراد بالشيخ البعل ، تصل لدخل الجبانة . تجلسه ، وتكعد بجواره مستندتين إلى الحائط ، منتظرة حلول الروح في البدن ، تواقه لسماع خبر سياحته الجديدة .

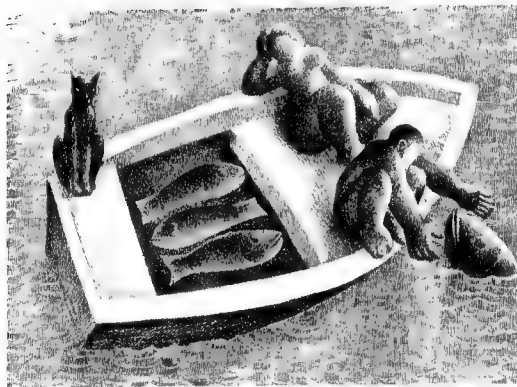


موعظة السمكة

جميل شفيق • حسن طلب











حسب طلب

موقعة السمكة ..

أييل النساء : تجردنه .. فأنته على جبل ماء !
أييل الرجال : تجردوا .. فأنتم في حضرة سمكة !
اغسلوا و نظروا حتى نصيروا أنفكم ، و يطرح
كل منكم سبابة حتى يقع على كفيه ، ثم اعتربوا و اعتنقوا
حتى لا يعود تعرف منكم ذكرا من أنثاه ، ولا صيدا من
فريسته ، الغزوة و الملاح و التفاصيل لا تكتم في
هذه اللوحة التي أنتشرت يد الفنانة من ميلولة / م.

* * *

لوحة « جبل نفيع » التي ترزق هنا - و معظم جديد
لم يُفهم من قبل - ترجمة مرئية لتلك اللوحة الصومية
النادرة ، و تجسيد محسوس للزل ، و اصطفايا بركة
النال ، لدى القشيرية الخاطفة ، و غبطة النوبة البكر ،
و هما يغزلان في هنيهة الالة بالآخر ، و الاتحاد به ، هذه

الزينة التي لا فساد نقيضه على حتى تنسب
كالماء ما أوكجات الرمل الناعم مديح فروع الأبرار.
* * *

المكان : مراءيه برمائي جميع فيه أحواله الجيد
وتسطع فوقه فضة الروع (لومة رقم ١٠).

الزمان : هزيع ليلتي، تنظر فيه أمتعة القمر
ثم تيل، وتنكب بإشارة من «ديانا»، لتسلك
قورا حكيمة وجلودا آدمية (لومة ٢٠).

الرقية : هسة ساهرة من (جيه) السك :

يا سند سيك .. يا سليل سوسنا السهل
سييلي .. اسندسي لي

إني : هرمي ز برجدك المكان

وأنت نيلي،

اسندسي .. وسندسي

ولتسألني عن سين مسكك سندسي

ولتسندسي

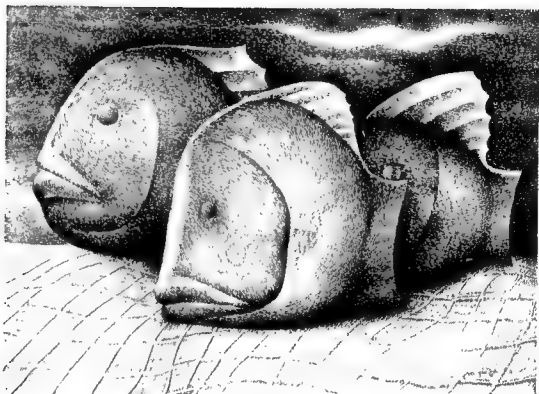
هنا شجرة طحسية لا مكان فيها لصاحب شص ،
الشص يترك ويؤلم ، أما الشبكة فتجمع وتؤلف ، لصيد
« شص بطش وغيلة » ، أما السمك في الشبكة فيألى
الأحبة أقرب ، كل منهم يتطلع إلى حبيبته (لوهة ؟)
الصيد بالشص قليل ولا يدرهم هو وبدواة ، أما الصيد
بالشبكة فخسارة وميلاد .

كذلك يكون الصيد ، وكذلك ينبغي ، علم الصيد ، من
الصيد رائحة في الشبوة وصبر في السحر ، كما في لقب «لوزا»
(صائد الم جال) ، وكذلك كما في لقب «أرفيوس» ، و «لجوارب»
أيضا كانوا صائدي «جبال» ، لذا لم يجد «رطرس» مقفلة
من ابتهاج المسيح ، لم يكن عليه إلا أنه يستبدل الإلانة
بالسكة ، وليس هناك فرسه كبير عند حبل تقديم
الذي أنشأ السكة ، ولا عند الكنييسة اللائيقية إلى
آهنت بييل والمسيح . ومادحت «وحدة الوجود» (هـ)
القانون ، فالسكة صيد والصيد سكة . إنه لا
كأنه ملطامه اللويفية ، لذا لا يوجد فاعل ولا مفعول .

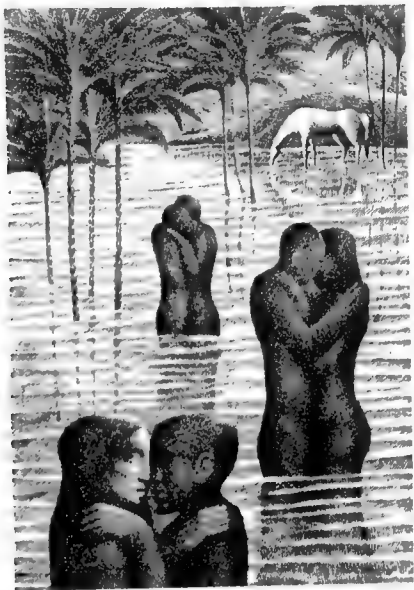
هـ ، نقطه يوه فعل هي دأيم ، ليس هو بالثاني
فعل إصيد ، ولا فعل الجبس وهذه ، ولكنه مخرج منها ،
في فعل إصيد يكوه حضور الذات شرطاً في عقده ،
(لوحه ٨) ، وحضور الجماعة شرطاً في نجاحه (لوحه ٩)
وكذلك في فعل الجبس : المنع لاثنين ، والقره
للتويع كله .

يا سُنْدِيَّةُ .. واسلمى لي
يا سُنْدِيَّةُ .. استسلمى لسرور جسمك
وَسُوِيِي لي :
من سَمَوِيَّ مستَوِي
ومن سَلَا فِلْ سَلَسِيْلِي
استسلمى لي

النبي صائد رجاله ، والفتاة صائد أشكاله ،
يكنى بستر الرمز وستر خبويته ،
ديكاً كانه أو قطعة أو سكة ،
وهنا نستطيع أن نشعر
به ذكر السمك الذي التزم بحضرة «أوزررير» ،
حضورنا المظلمة لسرورته .







بديهيات التراث

اكتب هذا المقال وأنا بعيد عن المصادر والأدوات اللازمة لكتابته أو لتوثيقه ، بحيث لن يكون أكثر من مجرد استخلاص لتجربتي الشخصية ، خلال سنوات طويلة من النظر والتعرض لمشكلة التراث ، التي اعتبرها مشكلة غير محلولة في فكرنا المعاصر وفي ثقافتنا المعاصرة . فما زالت الأسئلة محدمة حول معنى التراث ومضمونه وحجمه ، وماذا نأخذ أو ندع منه ، وهل يمكن توظيفه أو استخدامه ، وكيف نخلص منه في رأي البعض أو نمتسقه كسلاح للدفاع عن ذواتنا في نظر البعض الآخر .

صياغتها وتصورها كمقدمة لحلها أو لوضع برامج للتوصل إلى هذا الحل . إننا مازلنا نلف وتدور حول قضية زائفة الوضع عقيمة النتائج هي قضية الأصالة والمعاصرة ، ومازلنا نتردد ونتمسك حول تنقية التراث أو ما نسميه تقديم جوانبه المضيئة ، وإهمال مساره المظلمه ، ومازلنا نثير قضايا قديمة حول الأشكال الأدبية والفنية التي نمارسها ومدى علاقتها واستفادتها

فلا أظننا نستطيع أن ننكر مدى ما بيننا من خلاف حول هذه الأسئلة ، وأسئلة أخرى كثيرة شائكة حول الدين والتراث ومدى التفريق أو التوحيد بينهما ، وطبيعة هذا الفارق أو الجامع بينهما . ولا أظننا نستطيع أن ننكر أيضا أن ما بيننا من خلاف ، مازال خلافا غير موجي لأنه لا يتطور ولا يتراكم النظريه ، بحيث يمكن لنا أن نص اننا نتقدم في حل هذه المشاكل ، في على الأقل إعادة

الإشارة إليها ، أو دراستها ، أو إقامة أى بناء فكري على أساسها . أما الأمر الثانى والمقصود هنا ، وهو الأهم ، فهو تخلص أنفسنا من أن الضرورات أو الحتميات أو الخصائص التى نتجتها هذه العلوم ، التى تدرس مثل هذه الظواهر ، لا تدخل بالضرورة أيضا فيما يجب أن نعتبره تراثا . فهى جميعها تد ، فى باب تكوين الشخصيات الفردية أو المجتمعات ، روفها التاريخية الماضية والمعاصرة ، وبأوضاعها فى عالم متغير وضغوط بمجتمعاته وثقافته وحضارته المعاصرة والمصاحبة لنا والمؤثرة فيها .

التراث إذن ليس شيئا نرثه رغما عنا أو دون تدخل من جانبنا أو إرادة لتبنيه ، فهناك فارق علمى جدى بين أن ندرس من نحن ، وبين أن ندرس تراثنا وماذا فيه . وهذه البديهية الأولى التى صفناها صياغة سلبية تجعلنا ننظر الآن متسائلين: ماذا إذن هو التراث ؟

التراث هو مجموع من القيم والمعارف والمواقف والاتجاهات ، متضمنة أو مجسدة فى مجموع متعدد الصور المختلفة الأشكال والأحجام ، من الكلام المكتوب أو الشفهي أو القائم فى آثار متنوعة الصور والمواد الباقية التى حققناها فى عصور سابقة ، والتى نجد ، فى لحظة ما من تاريخنا ، أن علينا أن نعرفها وأن نتبينها كأنها جزء من حاضرنا ، ويضطربنا اضطرابا إلى أن نعرف حاضره ، أى اللحظة التى نشأ فيها . وينقلنا هذا إلى البديهية الثانية التى أريد أن أقدمها للقارئ المتفحص ، وهى أن التراث لا يعاد إحيائه ، ولا يبعث من موات فهذا كلام متناقض نخذه به أنفسنا ، ولكنه لا يصبح فاعلا أو مؤثرا ، إلا إذا تبيننا من ناحية وعاصرنا من ناحية

بالتراث ، حتى وإن كنا غير قادرين على معرفته معرفة موضوعية ، وحتى وإن كان دور هذا التراث قد اهتز أو اختفى أو على الأقل لم يتعمق فى وعينا وفكرنا وقدراتنا الإبداعية .

ومن هذا التبصر بالحيرة الحضارية التى نعيشها أمام التراث ، ومن الإحساس بأن حلولنا لا تتقدم ولا تساعدنا فى تطوير علاقتنا بالتراث ، أو أريد أن أعود إلى ما أستشعر أنه بديهيات يجب أن نبدأ منها وأن نتحقق بينها وبين أنفسنا على أننا يجب أن ننطلق منها ، أو أن نجد لأنفسنا نقطة انطلاق منتجة للبحث والعمل ، صالحة لأن نضيف إليها وأن نعمل معا على تطويرها وتعميقها .

وأولى هذه البديهيات بالنسبة لى ، أن التراث ليس سمة بيولوجية يمكن أن نطمئن إلى وجودها دون جهد كطبيعة الأنف أو خصائص الدم ، كما أننا يجب أن نفرق بينه وبين ما نشأ عليه من عادات فى الأكل والطعام والملبس ، بل وحتى من مواقف شعرية وخصائص فى طرق الحديث أو التعامل مع الطفل والمرأة والأب والعائلة . هذه جميعا ظواهر لموضوعات تخضع للبحث العلمى بعد تطورنا الإنسانى الطويل ، وتدخل فى مجالات البيولوجيا والاجتماع واللغويات وأيديولوجيات الاقتصاد والسياسة والحكم .

وليس المقصود هنا هو التقليل من أهمية هذه الظواهر أو أهمية دورها فى تكوين شخصياتنا كأفراد أو حضارتنا كمجتمعات . ولكن المقصود أن نشير ، من ناحية ، إلى أن دراسة هذه الظواهر أو الخصائص هى موضوع لطوم لها مناهجها ووسائلها التى يجب أن نحترم ، إذا أردنا

أخرى . ولربيد الآن أن أشرح أو أن أوضح ما أراه حول الفكرتين التبنئ والمعاصرة . وهنا أكرر القول أننى حاولت هذا مرارا كثيرة ولم أوفق ، وربما لا أزال غير موفق ، ومن هنا جاء في عنوان هذا المقال .. « مرة أخرى » .. فقد سبق لى أن كررت هذا الكلام من قبل ، واعتقد أن كل من يتحدث عن التراث ، لابد أن يكرر جانباً منه .. وهذا ما حدث بالفعل .

وما نسميه ليبرالية أحيانا أخرى ، والتي أدت إلى كل هذا التقدم الحضارى الذى نواجهه والذى نحترامه ، تارة في محاولة تقليده ، وتارة في محاولة تفسيره ، وتارة ثالثة للشعور بأنه غريب تماما علينا وبأننا لا نملك القدرة أو الأمل في اللحاق به .

وقبل أن تنتقل إلى الوجه الآخر لتجربة أوروبا ، وهو معاصرة التراث الذى تبنته ، يجب أن نتوقف وأن نتأمل بعزيد من التفكير معنى التبنئ للتراث .

يختلط هذا المعنى للتبنئ عندنا وفي فكرنا العربى بمسألة الدين . فنحن نتصور أن إسلامنا هو تبئ لتراثنا . وهذه مسألة عويصة وحساسة يجب أن ننظر فيها بقدر من الثانى والتأمل والرزانة ، فالإسلام دين مصادره مقررمة معترمة مدروسة سواء كان ذلك بالإشارة إلى الكتاب أو السنة أو حتى إلى جهود الفقهاء . وإذا كانت التجربة الدينية الإسلامية للفرد أو للمجتمع لم تدرس بعد بما فيه الكفاية ، فإنا على الأقل نستطيع أن نصادر على أننا مسلمون وأن كل محاولات ما يسمى بصحة إسلامية ، لا تريد أن تجعلنا مسلمين نلتق بالنطق بالشهادة ، ونؤمن بالمصادر ، ونسلم بأركان الإسلام ، ولكنها تريد أن تصنع منا مجتمعا نتصور باختلافات كثيرة ، أنه المجتمع الإسلامى الأمثل . وهذا في الأساس تجربة في فرض ايدىولوجيا وتفسير قد نحترمه ونوقره ، ولكننا لا نستطيع بالضرورة أن نراه ضروريا ، أو نراه الصواب المطلق ، إلا إذا اندرج الفرد منا في إطار الايدىولوجيات والحركات المذهبية المطرحة في السلطة والتي تسعى نفسها للصحة الإسلامية ، أو أى صفة أخرى بهذا المعنى .

يجب علينا أن نتذكر أن أوروبا عندما استعادت تراث اليونان لم يكن هذا جزءا بيولوجيا ، بل ولا حتى تاريخيا من تراثها ، وإنما لم تصنع عصر النهضة بأنها استعادت تراث اليونان ، بل إنها استخدمت تراث اليونان في صناعة نهضتها . وقد يتطلب إثبات هذا بالنسبة للقارئ العربى بحثا تاريخيا مطولا لا أنقويه الآن ، بل قد لا أستطيعه . ولكنى أدفعه وأضعه أمام القارئ للتفكير والنظر . فلم تكن أوروبا التاريخية والاجتماعية والاقتصادية في عصر النهضة ، أو عصر الإعدام لها ، مجرد امتداد وراثى لليونان ، بل كتبت فعلا إراديا ذا أبعاد حضارية لتبنئ تراث وقيم ومواقف ، أدت إلى دراسة تفصيلية تستهدف معاصرة ما اختارته أوروبا من هذا التراث لتصنع به نهضتها .

فعل التبنئ إذن هو الجانب الأول والأساسى في أى مواقف للتراث . ولا أستطيع هنا أن أدخل حتى في الإشارة إلى كل العوامل التى أدت أو التى دفعت أوروبا إلى تبئ هذا التراث ، الذى نقلها من مرحلة القبائل البربرية لمن البرجوازية التى نشأت في حوض البحر الأبيض المتوسط ، إلى مرحلة الدولة في عصر النهضة . وبرز مفهوم الفرد في بدايات النهضة للمدينة الأوروبية ، التى وضعت الأساس لما نسميه ديمقراطية أوروبية ،

لقد حاول الفكر العربي ، وحاولت الحضارة العربية الإسلامية عامة أن تعاصر الإسلام . وهذا هو المعنى الحقيقي لكل ما كتب عن حياة الرسول ، وكل ما كتب عن مغازيه وصحابته وأتباعه ، وكل ما أعدناه من طبقات ، وكل ما اشتغلنا به من علوم القرآن وعلوم الحديث . ولاشك أن معاصرتنا الفكرية للإسلام ، مازالت في حاجة إلى مزيد من المحاولات المنهجية والدراسات التفصيلية والأبحاث الجزئية ، التي تستعيد المعاصرة وتجعلها ممكنة ، ولكن هذا مبحث آخر أرجو أن اتناوله في حديث آخر . لأن السؤال هو : ماذا قدمنا بالفعل لما نسميه تراثاً أيّاً كان معنى اللفظ ؟ وماذا فعلنا ببقية جوانب هذا التراث إلى جانب الدين ومصادره وفقهه ؟ إنني أشعر أن حيرتنا العقلية أمام طبيعة الدين ودوره مازالت هي السبب الأساسي في اختلافاتنا المنهجية والعلمية حول تطبيقه ، ومدى ما نستطيع أن نحقق من تبيننا المبدئي له .

ولكن الذي أريد أن أشير إليه الآن ، هو مدى تبيننا ومعاصرتنا لكل هذا المجموع الآخر ، ممّا نسميه تراثنا ، خارج الحدود المعروفة للدين وللإسلام وإصداره وفقهه . فهل يستطيع أحد أن يقول إنه تبين المطلق والشعر الجاهلي ؟ وهل يستطيع أحد منا أن يقول إنه يميز في داخله - وبالتبني - بين العصور السياسية . الأدبية زيفاً - للشعر أو الفخر أو الفكر العربي ؟ من الذي يستطيع أن يقول إنه أموي أو عباسي أول أو عباسي ثان أو طولوني أو فاطمي أو أيوبي ؟ لاشك في أن هناك محاولات كثيرة محترمة ومؤثرة لدراسة كل هذه العصور ولتبني خصائصها ، أو ما يسمى خصائصها ، بل وأحياناً لخلق خصائص قطرية أو جغرافية للأدب والفكر

لهذا كان التراث هو الإسلام فقد تبينناه وأمنا به ، ونحاول كبر أن نعيش على هداه ، وإي فشل أو تصور في ذلك لا يعد إلى الإسلام أو مبادئه ومصادره ، بل إلى تصورنا الفردي وإلى ضلالة تجربتنا الدينية أضعفها . فالإسلام كمجموع ثابت من النصوص والتفسيرات ، مهما اختلفت ، ليس هو موضوع للتساؤل أو النقاش حول التراث ، فإن كل ما أثير من تساؤلات أو خلافات حول الخميني أو صدام حسين ، لا تنفي أنهما مسلمان بل تعتمد في كثير من قوتها أو محاولة إثبات صحتها على أنها كذلك . ولكن ليس هذا هو موضوع الحديث الذي اتناوله هنا ، فالموضوع هو أننا كما تبيننا الإسلام علينا أن نتبين تراثنا إذا أردنا ، أو إذا وجدنا أنه جدير بذلك ، أو إذا استطعنا - وهذا هو الجانب الثاني من هذه البديهة الثانية - أن نعاصر منه ما نريد أن نتبناه لأنه ضروري لحاضرنا ، ولأننا نرى فيه مستقبلاً لفكرنا ولتطورنا وتقدمنا . فإذا كان مفهوم التبني قد اقترب من الوضوح بالإشارة إلى الإسلام فإن مفهوم المعاصرة قد يكون مازال غامضاً ، وإن كان من الممكن بالإشارة إلى ما حدث مع تبيننا للإسلام أن نفهم أيضاً معنى المعاصرة وأن ندرك مسؤولياتها .

في مصر أو سوريا أو العراق . ولكن هل هناك قدرة على تحقيق أو خلق مدرسة أو تبنى اتجاه ؟ إن التبنى لا يعنى بالضرورة الاتباع بل يعنى أساسا إطلاق طاقات الخلق الى تجاوز ما نتبناه ، بعد المعرفة والمعاصرة الحقيقية له .

ولكن كيف نتحقق المعاصرة التي هي البديعية الأساسية لهذا المقال ، وماذا تعنى بالتدقيق ؟

تعنى المعاصرة - بعد التبنى - الدراسة التاريخية للغة وكل أدوات التعبير المستخدمة ، وهذا لم يتحقق إلى الآن ويجب علينا أن نخجل جميعا منه ، ولا نتحدث عن التراث بأي شكل من الأشكال إلا بعد تحقيقه . فمازلنا إلى الآن في حاجة إلى قاموس تاريخي للغة العربية التي نتحدث ونكتب بها . قاموس مثل الذي صنعته أوروبا « الإنجليز والفرنسيين والألمان » وغيرهم ، لغاتهم . كيف نتحدث عن التراث ونحن لا نعرف تاريخ كلماتنا واستعمالاتها ؛ وما زلنا نعتمد على ما حققه ابن منظور وغيره ونعتبره اللسان المكنن للعربية ؟

إن الخجل من ضيعة قاموس وبطاقات « فيشي » ، التي كانت في المجمع اللغوي المصري ، يجب أن يكون نقطة بداية لأي تفكير في تراثنا وفي لغتنا . ولست بمستطيع أن أصور لأي عربي الفضيحة والقصور الذي يعيش فيه ، ولغته ليس لها قاموس تاريخي . ولكن ليس هذا هو كل الفضيحة . فنحن لا نملك قاموسا جغرافيا للشعر الجاهلي ، ولانباتاته أو حيواناته . إن كل الدراسات الجزئية التي تمت للحيوان والنبات والجغرافيا الجاهلية ، قاصرة عن أن تكون مصابرة مقننة يرجع إليها العربي ، لا يعرف فقط هذا الفتات من المعلومات التي تقدمه ، ولكن ليستطيع أن يعاصر تراثه .

أريد أن أسأل العربي القارئ : هل شم أو عرف رائحة العرا ؟ الذي قال فيه الشاعر :

تمتع من شميم عراو نجد
فما بعد العشيبة من عراو

إذا كان العربي لم يعرف صورة العراو ولم يعرف رائحته ولم يعرف ما علاقته بنجد ، فليستك عن الحديث عن التراث ولطمعن إلى أنه ليس تراثه . ولست أريد أن أشير إلى كل الآبار والمنابع ومجاري المياه وأنواعها ، التي يتحدث عنها ويعايشها الشعر العربي . ولست أريد أن أشير إلى أننا لا نملك طبعا مقننة لأي شاعر جاهلي أو أموي أو عباسي أو غير ذلك ، وكل ما عملك هو محاولا فردية لنشر الشاعر والمقريف به ، ولكننا لا نستطيع أن نشير إلى النسخة الأساسية المقننة لأي ديوان ، والتي ترتب القصائد تاريخيا أو جغرافيا أو تقطع بأنها لا تستطيع أن ترتبها إلا موضوعيا . ولا أستطيع أن أشير إلى رقم ثابت للبيت أو القصيدة . وأنا أترك تماما قدرتي على أن أقدم البيت فهما معاصرا له .

إنني مرة أخرى ، أشير إلى ما فعلته أوروبا عندما تبنت تراث اليونان ، وماذا فعلت في نصوصه ، وكيف شرهته وكيف قدمته للقارئ الذي صنع عصر النهضة .

فماذا فعلنا نحن مع بديهيات التراث ؟ تركناه كما هو لم نتيهه ولم نعاصره .

وما أحوجنا للحديث مرة أخرى عن التفرقة بين تحقيق التراث أو متابعة مصادره ، وبين صناعة الأدوات التي تجعلنا نعاصره .

أنت إذن(*) لا تمتلك التراث بالورثة أو بحكم الجنس أو الدين أو الوطنية السياسية أو الجغرافية . وليس التراث بطاقة هوية تصدرها سلطة من أى نوع . امتلاك التراث فعل فردي أو جماعي يقوم به الفرد أو المجتمع لصناعة الهوية التي يختارها لنفسه ويقرر من خلالها أن يفهم حاضره وأن يضع مستقبله . وعلى الرغم من معنى الاختيار المتضمن في هذه العبارة فإن التراث إذا ما نسبناه إلى أمة أو حضارة أمر مفروض لا يجوز الاختيار فيه . فالتراث بالنسبة للأمة أو الحضارة كالأبوة بالنسبة للفرد لا يملك اختيارها لأنها متحققة قبل إرادته واختياره . وقد يملك الفرد الحكم عليها والتبرؤ منها ولكنه لا يملك ولا يفيد أنه ينتكر أو ينكر أى جزء أو أى جانب منها . فالتضاد بين التراث والأمة أو الحضارة التي ينسب إليها من نفس نوع وإشكالية التضاد بين الأبوة والبنوة . وإذا كانت علاقة الأبوة والبنوة هي علاقة معقدة متوترة فيها الخضوع والتمرد وفيها الحب والكراهة

وفيها المحاكاة والتلاشي في الأب كما فيها الرفض والإقرار المتطرف للذات فإن النضج لا يتم للطفل أو السوية للأب حتى يستطيعا معا أن يقيلا كل منهما الآخر ، وأن يستطيع الابن أن ينضج فعلاً حتى يجعل الأب موضوعاً للمعرفة والفهم وحتى يقيلا الأب بكل عيوبه ونقصاته نتيجة لهذا الفهم والمعرفة . ويشيل لي أن بين الأمة العربية وتراثها نوع من العقد النفسية التي تحتاج إلى تحليل نفسي واجتماعي وعلاج تاريخي طويل . فمأزنا نجاهل في سذاجة طفولية غريبة تنقية التراث وإخفاء أو إهمال ما فيه من عيوب وفضاعة أحياناً وكأننا نستطيع بذلك أن ننكر ما نغفله أو نخفيه وينتهي بنا الأمر إلى أن نصيب غرياء عن تراثنا ننظر فيه وكأنه مرآة نريد لها أن

تعكس صورة تصنعها نحن دون أن نكون نحن ، أو ما كان عليه أسلافنا .

مرآة غريبة تلك التي نضعها أمام التراث ونحن نريد أن نخترنا منه وأن ننظفه مما نعتبره عيوباً أو نقائص . إننا بذلك نتخذ من التراث موقفاً لا يفرقه عن الدين حتى وإن قلنا عكس ذلك ، ونحاول أن نفرض عليه ما نفرضه على مصادر الدين من قداسة وإعجاز الكمال والعصمة . وهذه على وجه التدقيق هي المواقف التي تعوق نضج العلاقة بيننا وبين التراث مثل ما تعوق نضج الطفل وتكامل أدواته للمعرفة ولتلقاها أمام الأب وتمنعه أخيراً من الاختيار العارف بما قد يرفض . فيجب أن يكون من بديهيات التراث أننا إذا كنا نملك أمامه الاختيار فنحن لا نملك معه رفض ما لا نقبل أو نخترنا تحت أى مبرر خلقي أو تربوي . والأمة التي تجهل أو تخفي جوانب من تراثها ستظل أمة طفلة غير ناضجة مهما كانت الدعاوى الخلقية أو التربوية التي نستخدمها في تبرير هذا الجهل أو الإخفاء . لقد أسقطنا هذا ، كأمة وكحضارة ، في نوع من التناق الذي سيطر على فكرنا وأدواتنا العلمية وجعلنا نفهم معاني التوسط على أنها معان من التلطيف والتوفيق بددت قدرتنا على الموضوعية . وعلى معرفة التاريخ والمواقع .

ولا تتفصل بديهيات التراث الثلاث التي تحدثنا عنها الواحدة عن الأخرى فكلاً تتبع من مواقف واحد وتتولد الواحدة منها من الأخرى ليؤكد بعضها البعض الآخر ولتكون في مجموعها نقطة بداية ضرورية لمعالجة التراث ودراسته ولتحقيق أى صورة من صور الاستفادة منه . وليس هناك من فائدة من البديهيات إلا إذا كانت منتجة

وذلك قبل أن أشر إلى برنامج العمل اللازم لنا في لحظتنا الحضارية المعاصرة .



يجب أن نعترف — خجلين إذا أردنا — أن حصر وجمع تراثنا العربي الإسلامي كان ومازال هماً غريباً صنع لأوروبا الاستشراق والمكتبات المليئة بالخطوط العربية الإسلامية ، وأتينا مهما حللنا أو ناقشنا أيديولوجيات الاستشراق وعيوبه وحدود أصحابه ، فأتينا يجب أن نخجل من أن عمليات الحصر والجمع لم تبدأ عندنا إلى الآن رغم توفر الوعي والمال والرجال العارفين . وأتينا مازلنا نعتد على برويكسان الذي لم يضاف إليه جديد حقا إلا محاولات سينيكين التي تصدر — مهما كانت إسلاميتها أو شرقيتها — عن فرانكفورت . ومازلنا يجب أن نعترف أن فهرس مكتبات فينا والمآنية البروسية ومكتبات أنجلترا الاستعمارية في المتحف البريطاني وريتلاند ومانشستر وبودليان أو فهرس باريس وغيرها من العواصم الأوروبية بل والأمريكية مازالت فهرس لا غنى عنها ولا يحل محلها أي فهرس أو محاولات أخرى صدرت أو تصدر عن القاهرة والرياض وغيرها من عواصم العرب . فإذا تركنا الخطوط فلأبد أن نخجل أيضا من أن ألف ليلياويلا مازلنا لا نملك منها إلا المجلدات التي وضعها شوفان وأن المعمار الإسلامي لا يستغنى عن كرنويل وأن الفن الإسلامي لا يطاك تجاوز ديماند أو غيره من المؤرخين الأوروبيين ...

إنني هنا لا أحصر حجم القصور أو التخلف الذي نعيشه في جمع وحصر تراثنا العربي الإسلامي ولكنني أشر إليه فقط واستشير الخجل منه ولكاد أريد أن أصرخ بأن ليس هناك مبرر له على الإطلاق ... لا عقل ولا مادي

لبرنامج عمل يحقق الجمع والمعرفة وبالتالي المعاصرة للتراث فيذلك تتولد إمكانية إرادة الاختيار والتبني ، مع الإقرار والاعتراف بضرورة القبول للتراث في شموليته وكليته .. وإذا كانت هذه البديهيات الثلاث تشكل موقفا من التراث فإن تاريخ مواقفنا ، كلمة وكحضارة ، من التراث تتطلب تاريخاً طويلاً يستخرج البديهيات الأخرى التي استخدمناها على مر العصور ونستخلص ما ترتب عليها من برامج عمل ومن نتائج فكرية حضارية . فما أكبر الفارق بين الموقف من التراث عند العرب قبل الإسلام ومواقفهم منه بعد الفتوحات الإسلامية وبعد تكوين الحضارة والدولة الإسلامية ثم بعد تفتت بنائها الحضارية وقوتها الدنيوية وما تعانيه اليوم من تملك الآخرين لتراثنا وحضارتنا ومصائرنا . وإنني ممن يؤمنون أن هذا التاريخ للمواقف من التراث من أنجح ما يمكن أن نقوم به لمعالجة أمراضنا وعقدنا الحضارية . فما أكبر الفارق بين لحظتنا الحضارية المعاصرة وبين تلك اللحظة التي ولدت علوم اللغة لدراسة القرآن ووضع علومه أو التي صنعت رحلات الطلاب الحديث واستحدثت علومه من جرح وتعديل وطبقات أو اللحظة الحضارية التي جعلت دار الحكمة والمكتبات الإسلامية وصناعة المخطوطات وتسويقها ضرورية ، صنعت فهرست آين النديم ودار حكمة المأمون ومكتبات بغداد والقاهرة والاندلس والمغرب ... وما أكثر أسرارنا الحضارية التي لم تقض إلى الآن والتي أدت إلى وقف الاجتهاد أو الإجماع على ذلك وما ترتب على ذلك من تدهور حضارى مازلنا لم نستطع أن نوقفه أو نعدله .

إنني أحاول فقط بهذه الكلمات أن أثير التفكير في أهمية تأريخ المواقف من التراث وعلاقتها بالبرنامج الحضاري الذي حققته الأمة في مراحل تاريخها المختلفة

وغيرها من هذه الكباش التي نستخدمها لتحمل أخطائنا
وتخلفنا وكسلنا الحضارى .

ولكن برنامج الجمع والحصر على ضخامته وأهميته لا
يفنى عن برنامج مصاحب لا يقل ضرورة هو برنامج
صناعة أدوات المعاصرة . ولابد من الإشارة هنا مرة
أخرى أن أدوات المعاصرة ليست غريبة عن حضارتنا بل
هى جزء من تراثنا لم نعرفه بما فيه الكفاية فلم نخفف
إليه ولم نطوره . فادوات المعاصرة هى الأدوات التى
صنعها العرب الأوائل وهم يدرسون القرآن والحديث
واللغة يصنعون معاجمهم المتخصصة ومعاجمهم
اللغوية الشاملة . فالمعاصرة اللازمة لمعرفة التراث تتطلب
المعرفة الجزئية الدقيقة لنشأت والأدوات التى تجعل
مفردات بكل تفاصيلها قريبة للعربى للعاصر ميسرة للفهم
والتدقيق . فإذا كان تراثنا غنياً بالمعاجم من كل نوع فإن
التطور الذى حدث فى العلم والمنهج يفرض علينا مرة
أخرى هذا الفخل الحضارى الذى أكرر الإشارة إليه
لافتقادنا للقاموس العربى لتاريخ كلمات اللغة والقاموس
الذى يحدد أصول كلماتنا وعلاقاتها باللغات السامية
بأنواعها ومقالاتها ودوران تاريخها قبل استعمالها أو
دخولها العربية . لقد استيقظنا من أمد بعيد لأهمية
اللغات السامية وأهمية دراستها ولكننا لم نستطع إلى الآن
أن ننقل هذا الاهتمام إلى صناعة الأدوات التى تريح
القارئ الباحث والمثل تهم له طرق المزيد من البحث
والدراسة . وما زالت لهجاتنا العربية غير مدروسة أو
مقننة إلا فى مكتبة الكونجرس الأمريكى للأسف التى
تحتفظ بمكتبة غنية بتسجيلات لهجات الجزيرة العربية
والبلاد العربية الأخرى . وما زال طم المعجم المفهرس
لألفاظ الشعر العربى حلماً بعيداً 'تأتينا' عنه من

ولا حضارى إلا أننا لا نريد أن نعتزف ببديهيات التراث
ولا نريد أن نبدا منها . فهل فهم المؤسسات العلمية لذلك
معجزة حضارية نجز عنها ؟ وهل فهم عمل الفريق
استحالة حضارية لا نملك الثقل عليها ؟ وهل إدراكنا
لعنى التراكم والإنجاز على مسار الزمن مسألة
مستعصية على العقل العربى !

ولكن مسألة المصادر وحصر التراث وجمعه ليست هى
الأمر الوحيد على أساسيته من برنامج العمل الحضارى
الذى على أمتنا وحضارتنا أن تنهض به لخدمة تراثها .
إن إمانتنا قرناً أو قرناً ونصف من العمل الحضارى قبل
أن نخلص من الاستشراق وقيل أن نستطيع أن نقول أن
أعمال المستشرقين قد سلطت قيمتها وانتهى دورها .
وقبل أن نحقق ذلك فلا معنى حقيقى من الانشغال
بسلبيات أعمال المستشرقين وأغراضهم الصيفية
وأهدافهم الشريرة مادامنا لا نملك لرد عاديتهم إلا تكرار
كلام مكرور دون إقامة أى بناء بديل يجعل أعمالهم لا
قيمة لها ويجعل دورهم المشكور — على أية حال — منتهياً
مختوماً . وما أصعب الدور الذى علينا أن نلعبه والجهد
الذى علينا أن نقوم به لتحديد أولويات العمل فى مثل هذا
البرنامج ولتوفير إمكانياته توفيراً عالياً يسمح بالتراكم
والإنجاز .

وإذا كان برنامج الحصر والجمع للتراث برنامجاً
حضارياً ثقيلاً وباهظاً فلا بد لنا على الأقل من أن نبداً
بإدراك بديهته وبالتالي ضرورته حتى ولو أكد ذلك خجلنا
الحضارى وفشلنا التاريخى الذى لا مبرر له بأية درجة ،
مهما استخدمنا قضايا الاستعمار والاستلاب الحضارى

ولطبيعة الضجل منه على الرغم من تواجد المال العربي والجماعات العربية وإقسام اللغة العربية العديدة في كل بقاع العالم العربي . لماذا لم تستطع كل هذه المؤسسات ورجالها وعلمائها الكبار أن تعدد الأولويات لبحثها ولرسالات الماجستير والدكتوراة وغيرها من صور البحث التي تكاد على تكاثرها لا تضيف شيئاً إلى مثل هذه البرامج الضرورية والبيدية لدراسة التراث ولعرفته .

ليس من الدين والأخلاق ومن قيم التراث العربي أن نعترف بالقصور وأن نخجل منه وأن نصيح به في كل أن أعلننا نسمع ولعلنا نتحرك إلى البيديات ونضع برنامجاً من الأولويات دون الاختفاء وراء دعاوى الاستعمار أو المطالبة بالديمقراطية كشرط أولى للعمل والبدء فيه مع وضع مثل هذا البرنامج لخدمة ومعرفة تراثنا الذي لا نكف عن الحديث عنه .

إسرائيل أخبار غير مؤكدة وغير محدودة . وما زلنا لا نملك أي معجم فهرس لأي شاعر عربي كبير أو صغير ، وما زالت صور الشعر العربي محبوسة في جغرافيه مجهولة وفي أدوات حضارية ضائعة وفي تواريخ سياسية ومؤسسية غير مدروسة .

إن قائمة أدوات المعاصرة معروفة ومقررة في أدبيات العالم ولست بحاجة للإشارة إلى ما فعله الإنجليز بشكسبير أو شو أو حتى ديكنز وبشعرائهم وكتابهم الصغار . هناك قواميس لكتاباتهم وللإبسهوم وموسيقاهم وإشاراتهم التاريخية وأمثالهم وأصطلحاتهم التاريخية والحضارية والسياسية وما نملكه من كل هذا يكاد يكون مقصوراً على المعجم المفهرس للقرآن الكريم فنحن إلى الآن لم نستغن عن "فئسك" للحديث النبوي .

فمن الذي يستطيع أن يعطينا المبرر لكل هذا النقص

« شرور » الاستشراق

كيف ننتفع بها ؟!

● بمناسبة مرور قرنين على تأسيس الجمعية الاسيوية البنغالية .

« معهد الاستشراق البريطانى British oriental Institute » ، ومجالس الإدارة ، وإسنادة الجمعيات ، وأقسام الجامعات الهندية التى تتخصص فى نفس الدراسات التى جذرها « جونز » قبل قرنين ، وعلى رأسها دراسة « الشرائع الهندية » القديمة ، ومعها ديانات ولغات الهند والآثار المكتوبة ، الدينية والأدبية والفكرية ، التى ارتبطت بتلك اللغات والديانات .

ولقد يكن المهم منذ البداية ، هو أن الت النظر إلى « الأسلوب العلمى » للغاية الذى يتبعه الأكاديميون والطعام الهندى فى التعامل مع مؤسسة « الاستشراق » الغربية التى تخصصت فى دراسة ثقافات الهند وتراثها الدينى والفلسفى والأدبى . إنهم لم يتوقفوا أبداً عند ما يمكن وصفه بـ « الاستشراق وخبائثه » بدءاً من تشويه صورة تراث هذه الحضارة الشرقية العظيمة ، وحتى توظيف المعلومات والمفاهيم التى توصل إليها المستشرقون الغربيون أنفسهم ، ووضعها فى خدمة الإدارات

تمتلك دوائر الاستشراق الأكاديمية فى الغرب — خلال الشهور الأخيرة بمرور قرنين على تأسيس أول « جمعية آسيوية » كان هدفها : « تطوير وتنظيم دراسة الثقافات القديمة فى آسيا ، وميراثها من الأديان والشرائع والأداب والفنون » حسبما جاء فى إعلان قيام « الجمعية الآسيوية البنغالية The Bengal Asiatic Society » ، الذى كتبه والقاء ، مؤسس الجمعية فى كلكتا ، عاصمة البنغال البريطانى فى ذلك الوقت (عام ١٧٨٤) سيم « ويليام جونز » Sir William Jones . وتعتبر تلك الجمعية أقدم الجمعيات الاستشراقية المنظمة لهذا الغرض ، وسبقت زميلتها الهولندية التالية لها بنحو عشر سنوات .

ولقد بدأت الاحتفالات بالفعل منذ شهر نوفمبر عام ١٩٨٥ ، فى نيودلهى ، باجتماع « اللجنة العليا للجمعية الآسيوية البريطانية الملكية » التى اندمجت فيها جمعية البنغال منذ عام ١٨٢٥ ، ومشاركة مجلس إسنادة

فالحقيقة ، هي أن « سير ويليام جونز » نفسه ، الذى درس القانون ، وبعض اللغات الشرقية في لندن — منها العربية والعبرية والفارسية والتركية والهندية والأوربية — قبل أن يعين قاضيا وعصوا في المحكمة العليا للبنغال البريطانى — الحقيقة أن هذا الرجل ، كان أول « مثقف » غربي ، يتمكن من دراسة اللغة السنسكريتية (الهندية القديمة ، شبه المقدسة ، والتي كتبت بها كل النصوص الدينية للديانات الهندوسية والبراهمانية ، وكل الآثار الأدبية والفلسفية المرتبطة بهاتين الديانتين) .

والحقيقة ، أن هذا الرجل ، بفضل معرفته اللغوية الواسعة ، التي ضمت — غير اللغات الشرقية المذكورة — اللغات : اللاتينية واليونانية القديمة ، والسلتية والقولبية الجنوبية (من لغات القبائل الأوربية القديمة ذات الأصل الاسيوى) ، إضافة إلى بعض اللغات الأوربية الحديثة ... الحقيقة ، أن هذا الرجل بفضل المعرفة اللغوية الواسعة ، وبفضل تعرفه على أسس علم اللغويات القديم ، كان هو المؤسس الأول لعلم اللغويات الحديث في مرحلته الأولى ، في القرن التاسع عشر ، وكان واضع الأساس الأول لنظرية « العائلات اللغوية » التي راجت في القرن التاسع عشر ، وواضع أسس نظرية عائلة اللغات التي عرفت باسم « العائلة الهندو أوربية » .

ففى عام ١٧٨٦ ، أى بعد عامين من تأسيسه للجمعية الآسيوية البنغالية ، ألقى « سير ويليام جونز » ، محاضرة في المجمع العلمى للجمعية ، وردت فيها فقرة كانت لها نتائج علمية بالغة الخطورة في الأعوام التالية . تقول هذه الفقرة — التي أنقلها عن كتاب صدر منذ شهور عن « ويليام جونز » ونشرته دار كاتنبرياج

الاستعمارية التي بدأت تسيطر على الهند ، منذ أواخر القرن السادس عشر ، ورغم أنهم — فيها هو واضح كل الوضوح — قد تبنوا تلك الشرور وأدركوا تفاصيلها ومغزاها ، فإنهم لم يشغلوا أنفسهم طويلا بالرد على التشويهات التي اصطلحها الاستشراق وفرضها على ثقافات الشرق القديمة ، أو بمحاولة إقناع الضعوب الأوربية بخبث نوايا المستشرقين الأوربيين ، أو بسوء طوية مؤسسة الاستشراق الأوربية وتعاونها مع الإدارات الاستعمارية (فهذا عمل — من وجهة نظر الأكاديميين والطعام الهنود — لأطائل من ورائه : فهم من ناحية لن يستطيعوا التأثير على وحي القارئ الأوربى المثقف ، وإن يستطيعوا أن يدخلوا في منافسة مع أجهزة ومؤسسات التعليم الأوربية وغيرها من أجهزة صنع الوعى الغربى — للتأثير على الجمهور الأوربى نفسه ؛ وهم من ناحية أخرى ، لن يستطيعوا مواصلة الانتفاع من المنجزات العلمية الحقيقية للاستشراق الغربى إذا هم انشغلوا بمحاولة تصحيح التصورات النهائية التي صاغها هذا الاستشراق عن الثقافات الهندية نفسها .

ولا شك في أن الفقرة الاعتراضية الأخيرة تتضمن عبارة سينظر إليها الكثيرون باعتبارها نموذجا للوقوع في فخ الخيف الاستشراقى نفسه ، أقصد عبارة : الانتفاع من المنجزات العلمية الحقيقية للاستشراق الغربى .

ولكن كاتب هذه السطور ، يحب أن يوضح ببساطة ، أن هذه العبارة ، لم تكن وقوعا في الفخ ولم تصدر عن غفلة ، وإنما هي مقصودة لعناهما الحرى الواضح .

وليسمح لى القارئ العزيز بعرض بعض « المعلومات » المحايدة ، قبل استخلاص أية معانٍ ، وقبل إصدار أية أحكام .

البريطانية من تأليف أحد . حلفاء « جارلاند كانون »
عضو الجمعية الآسيوية البريطانية ، الملكية الآن) —
ماترجمته :

... « إن اللغة السنسكريتية ، مهما
كان من قدمها ، ذات بناء رائع ، أكثر اكتمالا
من اللغة اليونانية (القديمة) وأكثر ثراء
وتنوعا من اللغة اللاتينية ، ولكنه أكثر
صفاء ودقة منهما معا ؛ ولكنها مع ذلك
تتصل بهما اتصالا قويا في كل من جذور
الأفعال ، وفي قوالب الأجرومية ، وهو
التصل القوي من أن يكون قد أنتجته
المصادفة . إنه اتصال من القوة ، بحيث
أنه لا يسع أي عالم في لغة اللغات إذا
مدرس اللغات الثلاث إلا أن يعتقد أنها قد
نبعث جميعا من أصل واحد قد لا يكون
موجودا بعد ؛ بل إن هناك سببا مشابها ،
يدفع إلى افتراض — وإن لم يكن بنفسه قوة
الافتراض السابق — أن اللغتين السلتية
والقوطية ، تنبعان من نفس الأصل الذي
نبعث منه اللغة السنسكريتية
(واليونانية واللاتينية) رغم امتزاجهما
بمضايفات مختلفة للغاية . وقد يكون ممكنا
أن نضيف اللغة الفارسية القديمة — إلى
تلك العائلة نفسها .

ويقول « جارلاند كانون » إن أحكام القيمة التي يبدأ
بها « جونز » ، قد « تكون مقبولة الآن ، فاللغات
لا توصف بأنها « رائحة » ولا بأنها « صافية وديقة » ،
ولا توجد لغة « أحسن » من أخرى . ولكن « جونز » —

يقول « كونان » — في سياق فقرة واحدة ، يؤسس الوجود
الأول للغة قديمة (الهندو / أوروبية) ويشير إلى أن
بعض اللغات الأوروبية والشرقية يربطها — تحت جلدها
الظاهر — رباط الأخوة ، ثم يصله مصطلح « العائلة
اللغوية » بشكل عظيم تماما ، وهو المصطلح الذي
تأسست عليه نظرية لغوية قوية سادت القرن التاسع
عشر زمتا طويلا من القرن العشرين .

صحيح أن اللغويين الذين ساروا في الطريق الذي
فتحه « ويليام جونز » تناسوا من بعده جانبي الاتصال
الرئيسيين — بين السنسكريتية وكل من اللاتينية
واليونانية — وهذان الجانبان هما : جذور الأفعال وقواعد
الأجرومية (أو : النحو أساسا والصرف) ، وصحيح أن
هؤلاء وعلى رأسهم « فرانز يوب » و « جاكوب جريم »
الألمانين و « رازموس راسك » الدانمركي — قد أسرفوا
في الكشف عن جانب اتصال واحد ، وركزوا عليه ، وهو
جانب التشابه في بعض تصرفات لجموعة معينها من
المفردات ، ولبعض أفعال الربط وأسماء الإشارة وغيرها
(أو أمهلا طويلا ، جذور الأفعال وقواعد الأجرومية)
الأمر الذي قادهم إلى أخطاء شهيرة لم تصحح إلا في
أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين بناء على عمل
اللغوي الألماني العظيم « فون هيمبات » مؤسس فرع
آخر من لغويات القرن الماضي ، ومن تبعه أو تأثر بأفكاره
من « سوسير » إلى « تشومسكي » في هذا القرن ؛ كل
هذا صحيح ، ولكن الأساس الذي وضعه « ويليام
جونز » لم يضع هباء ، على الأقل بالنسبة لتطبيقات
العلوم اللغوية (وعلم المعاجم) في كل من أوروبا —
والدول التي تستخدم لغات أوروبية في أمريكا الشمالية
والجنوبية وجنوب أفريقيا وأستراليا — والهند أساسا .

ولكن العلماء الهنود قروا أن ينتفعوا بما أسسه « جونز » من معرفة .

فالحاصل أن « ويليام جونز » ترك كتابا هاما ، ومخطوطا لكتاب أكثر أهمية : أما الكتاب فقد ضم ترجمة إلى الإنجليزية لـ « تعاليم مانو » Institutes of manu ، ودراسة مستفيضة حولها ، من الفواى اللغوية ، واللاتينية والفقهية والاجتماعية . ولهذه التعاليم أهمية خاصة في الكشف عن الأصول الأولى للديانة الهندوسية وتطبيقاتها القانونية وتأثيرها ومنشأها الاجتماعيين ؛ ويربطها — أو في الحقيقة تأثيرها في فكرة « الطوفان » التي تبدأ عندها المرحلة الثانية من التاريخ البشرى حسب التصور الدينى) . أما المخطوط ، فكان ترجمة أيضا ، ودراسة ضخمة حول : الشرائع الهندية Hindu Laws . وقد ترك بالطبع أعمالا أخرى كثيرة ، على رأسها كتاب ضخم حول « أجرومية اللغة الفارسية » و ترجمة ودراسة مطولة حول سبع من « المحلقات » العربية (وكانت هذه هي أول ترجمة إلى الإنجليزية لتلك المحلقات الشهيرة) . وغيرها .

ولكن العلماء الهنود ، اهتموا أساساً بما يعنيه : تعاليم مانو ، والشرائع الهندية ، إضافة إلى بعض الاهتمام بكتابة الأجرومية الفارسية ، لاكتشاف « جونز » فيه أسس العلاقة الفوقية ، أو السبلية ، بين تلك اللغة « الأم » التي ولدت السنسكريتية الينائية القديمة واللاتينية ، واللغة التي أصبحت تدعى : « الآرية — الإيرانية » (أو الفارسية) Asian — Persian ، والتي يعتقد أنها كانت تستخدم في المنطقة التي تضم الآن شمال إيران وغرب باكستان وجنوب غرب تركيا وشمال

العراق ، وأنها كانت « الأب » المباشر للغة « الاناتولية » التي استخدمها الميثيين (الآريين بدورهم) في أواخر الألف الثاني — حتى أوائل الألف الأول قبل الميلاد .

أهتم العلماء الهنود بهذه الأعمال الثلاثة ، ولم ينشغلوا أبدا بمحاولة « دحض » بعض الأخطاء أو الأوهام — المفروضة أو البريئة — التي وقع فيها « جونز » ولم يهتموا بإثبات خيئه أو براءته ؛ وإنما اهتموا بأن يستفيدوا بـ « المعرفة » التي أسسها ، وهي معرفة ذات شطرين :

الأول : والأكثر أهمية ، والأبعد مدى ، هو الذى يتمثل في الكشف عن « معجم » اللغة السنسكريتية ، وإخراجه من ظلمات مخازن المعابد القديمة (وكان تعلم هذه اللغة قد أصبح مكرما على غير الكهنة من مرتبة معينة منذ القرن الثالث ، ربما مع بدء الفتوح الإسلامية والخوف المحل من تعرف « الغزاة » على علوم وأسرار بمعنىها) حيث كانت هذه اللغة الفنية ، تتلافى بالتدريج وتضعف معرفة حتى أصحابها الباقين بها لتضال وتستخدمها وتضال وتضال ، وبذلكها ، الاجتماعية . ولقد أدى « اشتغال » العلماء الهنود بتطوير المعرفة بهذا المعجم (من المفردات والتراكيب وقواعد النحو والصرف) إلى الكشف عن كنوز معرفية هامة ، تتفق بكل من أديان الشرق القديم ومعتقداته (الفكرة الهندية وفارس أساساً ، ثم الينان القديمة بعد ذلك) وأصول بعض تصورات ديانات أخرى هامة ، وتتفق بأصول مؤلفات بالغة الأهمية في تطور كل من العلوم الرياضية والفلكية والعلوم الاجتماعية وتأريخها جبرصا عند مسلمي

شمال القارة الهندية (منذ البيروني والخوانزاري وغيرهما) وتعلق بالكشف عن الأسباب التي فرضت تطور العلم — خصوصاً في ظل الحضارة الإسلامية — في طريقه « النظرى » ، وعزله النسبية عن التطبيق التكنولوجي (وأرجو أن يكون لهذا الموضوع الشائك والمهم حديث آخر) .

إما الشق الثاني الذى افاده العلماء الهنود من انتقاعهم بـ « المعرفة » التى تركها « وليم جوز » وأتباعه من بعده (من الغربيين ومن الهنود على حد سواء) فهو الجانب الجزئى المتعلق بمواصله الكشف عن أصول ومكونات الديانات الهندية (سواء ما استقر منها في الهند ، كالمندوسية والبراهمانية ، أو طرد من الهند ليستقر في مجتمعات أخرى ، كالبيودية وقرعانتها الكثرية) وتأثيرها — في ديانات الشعوب المجاورة ، أو تأثيرها بها .

وربما يكون من الأمور ذات الأهمية ، أن الهند كانت من أوائل الدول « حديثة الاستقلال » التى أسست « جمعية » علمية خاصة بها لدراسة « التراث الآسيوى والأفريقى والأوروبى » فكانت بذلك الدولة الوحيدة في الشرق (حتى ظهرت إسرائيل) التى عنيت بدراسة التاريخ النقال — الحضارى العلم ، من خلال التراث للفعل لهذا التاريخ ، ليس فقط بتحقيق ونشر أعمال هذا التراث ، وإنما بـ « دراستها » ومقارنتها ، وبمحصا في ضوء مناهج البحث والمعلومات الحديثة : فالدراسة العلمية لا تهدف إلى « تسجيل » الذات ولا تسجيل الملقى ، وإنما تهدف إلى أن تسمى الذات نفسها بعيا موضوعيا ، حتى تتمكن من التعامل مع « الحاضر » تعاملًا ذكيا وفعالا ، وحتى تظهر نفسها من أية « خرافات » من

نفسها ، أو عن العالم ، وحتى تساعد العالم (الآخرين) على أن يعرفوها بموضوعية أيضا .

وربما كان هذا هو الأسلوب الأنفع والأجدى في مقاومة « شرور » الاستشراق . فالعلماء الهنود ، لم يتوقفوا بالطبع ، عند عبارات « جوز » التأسيسية العامة ؛ ثم لم يتوقفوا عند كشف اتباعه أو من استخدموا تعميماته ، وركزوا على جوانبها الشكلية — ناهيك عن حاولوا أن يمدوا « نظريته » في شكلها البدائى إلى لغات أخرى ، سلتوين في درب المقارنة الشكلية بين « تمويبات » عدة مئات من الألفاظ (كما فعل الدكتور طويس عوض) في مقدمة في لغة العربية) ، وإنما مضوا . يوسعون الجانب العلمى الموضوعى الأساسى في عمل « جوز » ، وكانوا مسؤولين إلى حد بعيد عن فكرة « همويات » حول الشكل أو البناء « الخارجى » outstructure (أى بناء الكلمة ونطقها) وحول الشكل أو البناء الداخلى inner Structure ، وحول دينامية اللغة وعدم ستاتيكيته ، وأغنيارها نشاطا شاملا في حد ذاتها وليست مجرد نتاج سلبى لنشاط آخر . كانوا إلى حد بعيد مسؤولين عن أفكار « همويات » تلك ، لأنهم قرروا أن يكونوا مسؤولين عن الكشف عن « حقائق » ثقافتهم ، لكن يقدموا مساهمة علمية فعلية ، أو حقيقية ، في هذا العلم الذى تأسس بمناسبة دراسة مستشرق أجنبى للفنهم وإثرانهم . لم ينشغلوا بنواياه ، وإنما انشغلوا بما قدمه من « معرفة » وبما يستطيعون من مساهمة في تطوير — وتصحيح . هذه المعرفة ، فاصبح لهم وجود « مهم » خاص بهم ، ولكن تأثيره يتجاوز حدودهم بكثير .

وقد يكون هذا هو ما يتعين علينا — أو بالأحرى — على علمائنا ، أن يفعلوه .

أقولها دونما تعب

« القلب يفر مع النمل
عشق ركوب السفلين
باب الحبيب على النمل
فبئس طريح جثتين »
(من فن الواو)

.. أخبرني كيف حال الصحارى
يفيض عليها بحر في غير أوان فيض ١٩ ..
وأخبرني هل يجاور الصحارى بحر ١٩
وأخبرني كيف يكون حال الصحارى لما
يسقط عليها مطر فرح في غير مواسم المطر
وبلا رياح تمشي بمراكب السحاب ١٩ ..

.. وأظنك تسألني ، كيف هي الصحارى التي صارت
في غمضة عين كازهار البستان وكيف هي الصحارى التي
فاحض عليها البحر وجاورها وهو أبدا بعيد عنها بمقدار ،
أقول لك إنه العشق ولك أن تعرف أينما صار بحرا وأينما
كان صحارى وأينما مطرا ولو شئت أن أخبرك أن
للصحارى لغة وللبحر لغة ، في فيضه له كلام وفي
انحصاره له كلام ، للعشق لغة من لغة البحر ولغة

.. أنا أخبرك أن الصحارى يجاورها البحر ويفيض
عليها في غير أوان الفيض لما تكون الصحارى امرأة مثلها
ويكون البحر رجلاً مثل وأخبرك كيف هي الصحارى لما
يسقط عليها مطر فرح في غير مواسم المطر وبلا رياح تمشي
بمراكب السحاب ، إن الصحارى تثبت زهوراً من
السوسن وزهوراً من الياسمين وصباراً وتزورها طيور تهز
اجنحتها المبللة بالماء المطير ..

الغائب الحاضر من وصفه دون أن تراه ولا يدرك له
عليه ولا تراه ١٩ .

.. وأظنك تسألني ، فأعرف سؤالك قبل أن تسأل :
أقول لك هي ألف امرأة في امرأة ، هي من حاملات
القرابين « لاوزير » ، الإله ، وأنت مازلت تسأل وأنا
أعرف .. مرة تراها تشق حواشي البنانيات حمامة ، تنقل
بذرة الشمس وتطير منها (هالة) من نور إلهي ، مرة
تراها تسوق محراثا نسيه على مجرى الضفاف ذلك
الفلح الفصيح ، وتراها تحرق بخورا في أوعية من زنج
أزرق وتراها جميلة أجمل الجميلات ، وتراها لا تعرف هي
نفسها اسمها لها ، لا تعرف من هي ولا تعرف من أنا ، إذ
أنا تجمع كل الأسماء في اسم ، ونجمع كل الدنيا ، في
لحظة زمن ترانا نعيش بإشارات الطريق ونقلب بأصابعنا
العربات المسرعة في الطريق ، ترانا نجفف البحر ، نجمد
ماءه مرة ، نفلج فيه مرة فيجري في غير مجراه القديم ،
ترانا ندمج الفصول في فصل واحد ، ترانا نوقف الليل
مرة ونوقف النهار .

.. وأظنك تسألني : كيف كنت أنا ، كيف كنت ١٩ ..
أقول لك إنني كنت قاب قوسين أو أدنى أن أعيد للأرض
جناحيهما وأطير إلى أرض غير الأرض ، لكنني كلما نزلت
البحر هناك على يمين كوبري أبي العلاء بالتحديد ، أرى
حورية تمد لي كأسا من فضة ، يتراقص فيه ماء غير الماء ،
فيشف ، تكلمني روحا تتخلق فيه ، تقول لي : —
اشرب . فأشرب حتى ينتصف الماء في الكأس ، وأرى على
وجهه تلك البنت التي تنقل لي زهرة من بذرة الشمس

المحاري وأمسكك السحاب بالناز ففاض البحر
واشتعلت النار بدوى البرق في السموات وهبت ريح لينة
معطرة بزهرة السوسن والأقحوان في غير هبوب الريح
بالعطر .. تصوّر .. ! .. تدور قمر في الأعلى كأنه البدر
التمام ، ذل النهر ، عبر الفارق ورد على مساكير الإشارة
السلام !

.. قلت : — يا بحر .. يا صحارى .. يا مطر .. ! ..
هي التي أذكر رسمها بالتمام لما تفضك لي على وجه
الشمس وينكشف الغمام ، كنت أجمع زجاج المرايا الملون
من مخادع الملكات قبل العهد بعهد قبل الزمان بزمن ،
كانت كما هي الآن ، يتجمع وجهها على المرايا طفلة بعد
الطعام ، أسالها : ما اسمك يا صبية ١٩ ... دونما
تعب « جيهان » .. كان البحر يعدني بالعشق قبل العشق
بكذا عام .. هل في العشق من رأى حبيبة مثل ١٩ ..
أراها في الصبح وأراها في الغمام .. !

.. وأظنك تسألني : إن افتح لك حافية أوراقى
والألمى ، أخرج لك قلبي وأرسمها لك ، كيف تخطو ..
كيف تنتظر قبل أن تطير وكيف تطير وكيف إذا سارت
توقف في ساعة الذروة كل الطريق ، وكيف أنها نظيرة كل
الممالك ولا نظير لها وكيف أنها تطير شهيا من الأرض
للسماء ومن السماء للأرض ، وتسألني ، أظنك تسألني ،
ما لون عينيها ١٩ .. ما لون خديها ١٩ .. فأسالك أنا : هل
للرياح لون ١٩ .. هل للهواء لون ١٩ .. هل للفرح لون ١٩ ..
من غير أن تجد وجهها بذلك عليه ١٩ .. وهل للحزن لون ١٩
من غير أن تجد حزينا يدلك عليه ١٩ .. وأسالك كيف

بعض الشيء لا يهم : هيناء يجري بها الماء بين كل نهد ونهد ! ما الفرق بين كتاب وزجاجة عطر .. !! ..

.. وأخبرني أخى القمر .. أخبرنى .. !! ..

.. إنها تتخلى لى روحا أعرفها طلما صاحبتي فى صباى أعرفها .. أراها فى ليلة موعودة تضرع الديار قنديل القمام ، أقول اسمها دولما تعبه أى نصب ، تخرج لى من دواولت الضمائم فأجرى وزاعما ككراشة ، أمسكها فتطير منى لى الشوارع الزحام ، يا حبيبة القلب .. متى يصح القلب ومتى ينأى .. متى ترسو مراجه ومتى يمسك بحره ، ومتى يفيض فيكون ليضائنا .. يا لهفى عليك «يا حبيبتى» ، مثل الجميلة إذا سارت فى شوارعها ترهق كما كانت بقمرها بما فوقها وما تحتها ، مثل الجميلة تعلم العشق كيف يشتاقون وتعلم الياكين كيف ييكون وتعلم الفرحين الفرح بعد مأز ..

.. لهفى عليك يا بنت ! .. ملك يا بنت عطر مقطر فى أوائه .. يا قطر القذى عرسك من مصر القديمة حتى الشام وقيله صحراره ، ينزل لك من عتبة القمر الجنيل برائق مسرج يريح لك ظهوه الكريم ، يسالك عن وجهتنا القدس أم المسجد الحرام ، أم حدائق الورود والجنان ، وأخبرني كيف أرسك عندما تجلسين فى فسحة البيت فى وضعة النهار .. كيف ؟ كيف ؟ عيناك تمشان ؟ .. كيف تخطرين يملأين البيت من حجرة نوهك حتى الصمام ؟ كيف .. كيف تتشاجرين مع «ماما» عندما يشيط الأرز وتسنين نفسك مع كتاب وتفرحين كلاماتك بالمصافير وإبراج الحمام .

والتي كنت أخطو لأجلها اعتاب البيت حتى لا أدوس على جفن عينيها الكحيلة ، وكان البحر يفيض حتى يروا البيت فأرى عتبة بيتنا موشومة بحوريات يغنين على زياى ويطابير ، يرقصن ويجمعن لآله وأصدافا ويتقافزن فيضطرب البحر (تلك البنت) الساعة تتخلى لى فراشة تطير على أحياء المدينة ، تطير على صفاف البحر .. « أميابة » بحر « الزقاق » بحر .. هجرة أجدها عروسا تحملها مصر القديمة ، فى هوارج وموكب لتزف إلى الاب البحر .

.. وانظك تسألنى : إنها تطير صانحة فتدفع عني الباب ، تطير من « جيبتها » إلى « أهرامها » وتشيط ساعة جامعة الدول القريبة من المعبد ، وانظك تسألنى : هل هى التي ترافق زفة العشوق إلى الحصين وزفة الساهرين إلى السكرية ، وانظك .. تسألنى كيف كنت قبل أن يحق بحرى نيوحتى وأرى حبيبتى فى أول الصبا صورة على عتبة البيت المباركة يعطر الأجداد وأراها فى صر الشباب ، فلا تسأل عن شيء لا يحتله عل ، وانظك لا تستطيع معى صبرا حتى نهاية الأمر .. فلا تسأل .. !

.. وتساأل : كيف كنت ؟ .. أخبرتك أنني كنت على وشك أن أطوف البحر ، من بحر إلى بحر إلى سماء ، طلما أوقفوا على الأرض طواف العشاق حول كتاب العشق وأوقفوا فيها جاريسا على كل عشق ، جزية على كل عاشقة ، أشبار .. أهرام .. جمهورية .. هو .. هو .. هى .. هو .. هى .. ! .. هو اسم فارغ « وسيم الوجه » لديه المائى ورغيف الخبز ، لا يعلم ينزول المطر على الشام أو صحرارى البحر ولا يحلم بالفجر ، هى شقراء ، منقطة

خلجانك. وأغرقت بيدها من مائه .. يا بحر أن حبلى
السرى مقطوع على حبلى ، يا بحر هل خطت لى رسالة
على سعة نخلة ؟ هل تركت كتابها وأقلامها وتامت
للحظة على جمالك وتأت .. ! .. هل أخبرتنى يا بحر أين
سارت ؟ اخترقت وسط الضاحية لم فصلت الشوارع
الجانبية .. أم ضربت بجناحيها الضخمين ويصمت مع
الطير شماك ؟ .. أخبرنى يا بحر .. أخبرنى .. !!

.. وأخبرك ..

وليس مطلوباً منى أن أخبرك .. أخبرك أننى نزلت
قريباً من النهر الجميل قريباً منا ، نحن قريبون منه ،
قلت لها : .. كم هو فرح جميل النهر الأب ، كم هو
العاشق عاشق العاشق الأب ، طاماً ظلمنى حاكم غريب
فلذت به ، أسأل العدل عنده ، كم هو فرح بهريسين
ينزلان عنده ويخرجان من عنده روحان شفيقان ، هريس
بعروضة فى جداولها ألف إله من عصر اخناتون الإمام .

وحدى أراك يا حيلة ولا يراك لحد
تسلم البطن التى أنجبت ، يا بنت سبعة ،
من أخبرك عليك ولا أخبر الجميلة عئى
أحد ، كأنك فى راحة اليد يمامة ، أطيرها
وترجع إلى ، كيف تنجب المدائن بناتها فى
سبعة ، تعمل فى سبعة ، إلا أنه البحر
يفازل المدن فتخر له ساجدة ، بعد أن
يلقها عنوة من على الضفاف ، إذ أنهم
يا جميلة البسوك ملابس من
« صيدناوى » وأنت نسيت صندليك
ولباسك كما « نقرتارى » الجميلة على

.. مشيت فى الشوارع أتع « يا حبيبتى » خطاك ، إذ
أن أختى الشمس ليقتلنى ، قالت لى : أنك توقفت هنا
واشترت جريدة الصباح هنا وأسأل الناس عنك بعد أن
لا ميتينى وضعت للحظة منى فى الزحام ، أسأل الناس
عنك ولا أحد يعرف منى وصفك وأنا أراك تلبسين كل
لباس الملوك حتى الصولجان وتاجك وصندليك فى قدميك
الضفاف ، هل دخلت بيت العطور الشهير فى المدينة
وعطورك من البحر وحده واليخر مسك فواح ..

.. إنها هنا فى شارع من المدينة بدليل
خطاها الذهبية على الأرصفة فاتبع خطاها
واتبع عطرها الفواح ، هنا انتظرت قليلاً ،
هنا وقع من صدرها اللؤلؤ فتبعش ونزلت
الأرض تجمعهم ، إنها هنا قريبة منك ..
قريبة ، فاتبع خطاها وأمش كأنك تسال
عن قمر ضام منك للحظة وهو يلعبك فى
الدنيا الزحام ..

.. وأسأل الأرض .. أختى الأرض .. كيف كانت تمشى
عليها دون أن تجرح وجهها أو تبعثر شعرها ، للبت
قدمان خفاف عصافير ، ترسم على الأرض صندلها دون
أن تمسها وتخرج من الأرض دوامات عطر من حولها
وتمشى .. تمشى فيغير المارة الطريق ليمشوا دون اختيار
خلفها وتتوقف العربات فى الميادين .. تتوقف .. وصفارة
تحية يا عسكريى للأمة العابرة .. !! ..

.. وأسأل أختى البحر ..
.. أسأل أختى البحر .. هل نزلت الحبيبة المحبة حتى

الضفاف ، فانزلى الضفاف مرة بعد مرة ،
انزلى والبس قميصك والبس صدليك
الخفاف ، واعبرى البحر .. اعبرى .. !!

.. تغضب المدينة منى «يا حبيبتي» دون سبب ، ..
يبحثون عنى فى « انطلييه » العاصمة ، فى « زهرة
البستان » فى « على بابا » فى « جروبيى » فى « فينيكس » فى
« الحسين » فى « أسترا » كى يسألونى عن سر
غضبها ، كل مرة تقول اللثيمة «إننى ألطخ جسدها
بالبهاتات المعادية ، وأفتح عينها لما أنام ، تقول اللثيمة
أننى أجرى على شوارعها وألفز على صدرها عندما أفرح
بمحبتى التى جاءت مغالطة على أرضها ، ساعة فرح
كثيرة طينا «يا حبيبتي» والمدينة نائمة .. نائمة ..
نائمة .. دائماً نائمة ، يمر أعاديها من فوقها لكنها تفتح
عينها وتصحو لما يفرح عليها العشاق ويدقون بأقدامهم
على قلبها ، إذ أنها عدوة العشاق ، يا عدوة العشاق ، أنا
عاشق على أرضك بالعماد ، تلوح الملعونة وتتزين عندما
ينصبون عليها أسواقهم ويرشون العطر الوارد على
لحمها ، متى كانت الملعونة تتزين بملابس من
« كريستيان ديور » ، أظنها « يا جهنم » نسيت حتى
اسمها .

.. اشبكى شمعك صفائر .. أجرى على النهر حافية
وأجمعى روى .. !!

ومن

.. تغضب المدينة منى دون سبب ، يجرحها غيرى
فتقول : «إننى جرحتها ، تجمع لى عساكرها ، تحشد لى
خيلها ، تقول ظلماً : «إننى كنت أحبها وعجرتها ولى عمرى
أبداً ما أحببتها ، تقول : «إننى أجريت المساء فى السماء

وأنزلت سيلاً على بيوتها وتقول : .. أننى أطلقت الرعد
والبرق فى السماء وأنزلته سيلاً على بيوتها وتقول : «إننى
أطلقت الرعد والبرق فى السماء وأنزلته ناراً على أهلها ،
وتقول : «إننى فتحت كوات المجارى وأطلقتها سيلاً حتى
مخادع نومها وتقول : «إننى طاربت التجار قبل أن ينزلوا
أرضها من يحرها وتقول : «إننى أجمع الجياح وأقودهم
إلى مخازن خبزها وتقول : «إننى أفسد عليها فى ليلة الميلاد
لهربها وتقول : «إننى أغير أسماء شوارعها وإشارات المرور
وأرقام البيوت وأدل عليها أعدامها ، لكننى عاشق أطول
شوارعها بطيف محبوبة عمرها خمسة آلاف عام ويزيد ،
أكبر من عمر المدائن كلها ، من جاء قبلها وجاء بعدها
وقام ثانية (وأبتدا) !!

.. اشبكى شمعك صفائر .. أجرى على النهر حافية
وأجمعى روى .. !

.. يا حبيبتي ..! المدينة تجمع عساكرها وتحشد
خيلها ، ترسم صرورتى فى جريدة الصباح « والنساء » ،
مطلوب حيا .. مطلوب ميتاً .. مطلوب .. مطلوب ..
وترصد مالها وعيالها .. ترصد ذهبها ، مطلوب مطلوب ..
ودخلت « ستلا » فدخلوا على « خرجت من « ستلا » ،
دخلت « البستان » .. دخلوها خلفى ، خرجت من
البستان ، دخلت « ريش » دخلوها خلفى ، خرجت من
الأنطلييه ، دخلت « مدبولى » .. دخلت « الحميدية » ..
دخلوها خلفى ، خرجت من فينيكس ، دخلت « جروبيى »
دخلوها خلفى ، خرجت من « جروبيى » ، دخلت هيئة
الكتاب ، دخلوها خلفى ، دخلت « طلعت حرب » ، خرجت
من شبرا ، دخلت حلوان ، خرجت من مصر القديمة ،
خرجوا خلفى ، حتى أدركونى وأنا ما بين البحر

والسماء .. أدركوني ، وكان البحر منحسراً إذ أنه أول
الفيض ولا وقت فرح !

.. للبحر ضفاف من شرق وضفاف من
غرب ، وقياب ، للبحر غضبية على من
بادأني (العدا) ! فاربع أمواجك سيوها
على من يكرهني وافتح إبليك أمر من تحت
جناحك قبل أن يدركوني ويصلبوني ، على
الضفاف ، ويعلقوا أقدامى على أبواب
الضواحي ويلطشوا دمي على الأعتاب .

.. أجمعى شمرى ضفاف .. أجرى على النهر حافية
وأجمعى روى !

.. أنا ما أجبرت اليوم أحداً أنا على موعد ، فمن وشى
إلى صحف المدينة أنك الجميلة هكذا ، شمرى هكذا ،
عينك هكذا ، في إخلطة صدور الصلحة الأولى بوجهك
بدلاً من وجه سيدة العاصمة ! ..

.. أنا ما أجبرت اليوم أحداً أنا على موعد !

.. أظن موكبتا يبدأ بعد قليل من هنا ، إذ أن عسكري
الميدان يرقص باككتيل الورود على رأسه وصغر سائقو
العربات نحن أسمك على الواحدة وخرجت من الأرض
نوافير من نور نزل من كوة السماء عيال خواريين ،
يمشرون الورود والحصى على العابرين ، أظن موكبتا يبدأ
بعد قليل من هنا ، يا سيدة الملكات .. هيا نرد على تحية
الرعيا ، أرفى يلك تحية للشعب الذى كل منقسم على
نفسه للجنات .. منقسم على ذاته ، وتوحد في سبيل
المشقى شعباً واحداً !

.. كان لي في ميدان التحرير « يا حبيبتى » لما نزلت
المدينة ساعة من ورد والى ، ترمى للغريب مرة باسمينة
ومرة قرنفة ، كنا « يا حبيبتى » نضرب عندها
« الموعد ! » ، حتى أنهم أسموه ميدان النوبة العاشقة ،
لي نرد على بابا « شرفة عالية من زجاج ومقعد ومطفاة
وامام عيني ساعة جامدة الأدول المتسلطة ، تواقف المؤتمر
منذ أعوام وبدأنا نحن « الموعد ! » .

.. ترى أى سيب أشرف الجميل على نزل المدينة !
.. انكسر ظل العابرين والحافلات والبنائيات وغابت
« جهنم » بعد السادسة ، كل عابر بلا طيف ولا ظل
إلا ، أراك تلاحمين حينما تصدقين (الموعد !) : ركاب
الحافلة وتزلقن كانت بواق مجنح حط على الأرض بعد نصب
النهر ، أراك تجمعين كل إشارات المرور في إشارة
واحدة ، لا وقت بين إشارة وإشارة لطريقى حتى
« المجلس » ، قهوة وبخان وأوراق وعشق ، أخبرينى
معنى آخر أبوه لينا ، أمروا الشمس أن توقف في دفتار

.. يا حيداً ! .. يا حيداً ! ..

.. لو يكن العشق عنواناً للافتات المتتخين ، لو تكون
اسماء الشوارع باسماء العشاق المستشهدين ، لنا أود
يا حبيبة الروح أن أسألك : كيف يموت عاشق وحيداً
تحت أقدام الحافلات والعابرين ويشق ظهره سهم وهو
يخط على الصعراء شعراً لحبيبتة التي حببها عنه في
الخيام ، كيف يخططون حول بيته بخطوط كحدود البلاد
على الخرائط ، من هنا يجب أن يمضي ومتى يفتح الشباك
ومتى ينام ومتى يصحو ومتى يكلم الناس ومتى يرحل عن
البلاد دون رجعة ، يا بلاداً لا تحتمل شهقة المحب ولا
وجع الحنين .. !

.. يا حيداً ! ..

.. لو يعرف الآخرون أننا عاشقان وكانهم لا يعرفون ،
يعرف الناس أعدامهم وكانهم لا يعرفون ، ويعرفوننا ،
يلبسون كل خطوة لنا ، في الصباح وفي المساء ويخمنون
« المودع » ويعرفون لون ملابسنا ويغيظهم مناضحة
وجهرنا ، يا حيداً ! لو ينزل الناس — كل الناس — البحر
الجميل ، يفسلون أياديهم ويختمون بأياديهم على
العشق ، يقولون : آمين لنا ولحبرنا !

.. اشبكي شعرك صفائر واجري على النهر حافية
واجمعي روعي !

.. كان لنا بستان يضاحك الغاديات وحتى حراس
الناس والشواطئ ، ياليتها الساعة نوبة من غناء ونوبة
من مراقص وشموخ وعيدان بخور وختان الصغير ورقص
الهورام !

.. اشبكي شعرك صفائر واجري على النهر حافية
واجمعي روعي !

.. لا زمان يؤيد العشاق ضد من يعدون عليهم خطو
الطريق ، تزل أقدامهم بعدما على الأرض والأرض حلبة
من عراك ، على أي شيء ، على تذكرة العربية المزجعة ،
على تذكرة الأفلام العادية وفيلم البطل الغريب ، فهل
تعلوك الناس « يا جهيان » على دخول باب العشق وباب
القصيد ..

هل ؟ !! ..

.. اشبكي شعرك صفائر واجري على النهر حافية
واجمعي روعي !!

.. إنني « يا حبيبتى » أكبر من أي جسد يحتملني ،
إلا ، إن نفخة النور في صدرى شعة من بركان يهيج ،
فمتى ؟ .. إلى متى يحتمل الجسد شعة الروح في
الحنايا ، إنها روعي تطير حملة بيضاء على أبراج
« إمبالية » وعلى « بولاق » ، تغنى وتعاود تغنى في انتظار
الصبايا كي يران ألاء كما كن من حيث كن .. و ينتظر
أن ينزل المطر على أشجار الكورنيش فتفتسل كي ينام
الليل فيها ويوقظه صباح آت لا محالة !

.. اشبكي شعرك صفائر واجري على النهر حافية
واجمعي روعي !

.. كى نكتب سطرًا ، نكتبه ، ينثر الشوارع ويهدى
الحيارى ، يطعم الجوعى ، يسكن الطير فى الهواء ويشعل
الفضاء ، نكتب سطرًا — نكتبه ، نطوِّعه حيلًا يلعب به
الأطفال (نط الحبل) فى الشوارع ، يلتف حول أعناق من
يعادينا مشانق ، اشبكى شعرك ضفائر واجمعى روحى ،

كى نجوع فنكتب ، نحلم فنكتب ، نحن أكبر من صورة
المسئول على صدر الصحيفة ، اشبكى شعرك ضفائر

واجبرى على النهر حافية واجمعى روحى ! ، نحن نحب
هذى البيوت ونحب البحر كل البحر فمن يحبها ومن يحبه
أكثر منا ، ادعوا العشق .. كثيرًا ما ادعوا فهل عشقوا
مثلنا وهل صدقوا مثلنا ؟!

هل ؟!

اشبكى شعرك ضفائر واجبرى على النهر حافية واجمعى
روحى .. ا

صور

لا أحاول أن أتدخل فيما يخص الشجر
إنما أتكم من عينات اليماء
معملٌ أنا
وأحل جمع البشر
ثم ألقى بها في سلال البكاء
يتركب حزن البيوت
من شباب يحاول أن يتلقى من الوهم أى نداء
ونساء
يتقلبن سراً على جمرة الإشتهاء
وشيوخ بلا وطن ..
غير ذاكرة في انتهاء ..

تتوالى الصور

في جلال ، وسخرية ، ورثاء

وصغيري عمر

نائم في المساء .

معمل أنا

وأحلل سر القلوب

إنه يتركب من جيفة ..

وتلال من الورد والأغنيات اللعوب

وقليل من الملح كي تستمر الحياة

وكثير من الرمل كي لا تطول

وذنوب تحاول ماكرة أن تذوب

وليال طروب

ومصابيح غائمة في شتاء الدروب

.....

تتوالى الصور

تتنزل عابئة من تخوم السماء

وصغيري عمر

نائم في المساء

وأخيراً أحاول أن أتخيل شكلي
إذا كتبت عينة من دم في إناء
أنتفخ لاشيء .. إلا وعود الهواء
أترى سأحلل نفسي ..
بنفس الرضا والغباء ؟
أم أحطم كل الدوايق منتشياً بالخراب الجميل
وأهد على معلمي سقف علمي الجليل ؟
سأحاول أن أخفي الآن .. فاستمعوا :
كل ما قيل أو سيقالون عن حيدة العلماء
ضائع في الهواء
كلنا يتحرك من دمه المنتشي والمضاء
نحو محبوبه .. حين يأتي المساء
كلنا نتكلم في دفعة واحدة
كلنا يدعي أنه يتفهم رأي الصديق
وهو في سره يتتاجى مع المستحيل
الذي ظل يلوث في إثره ..
وهو عطشان حران
ليس سوى الهمم يمنحه ..
كوب ماء

فى مونمارتر .. مع توفيق الحكيم

ولا يعينى أى المرحلتين أصدق تعبيراً عن النفس فالمهم هو أن اكتمال العمل قد يتيح للصانع أن يذوق شيئاً من سعادة الخالدين .

ولكن مقاومتى بدأت تتزعزع عندما أخذت السيدة التى تضطلع بتنظيم الرحلة تسرد على أسماء الأعلام الذين تردوا على « الأرنب الرشيق » وهو الكباريه الذى ينبغي أن تتوج السهرة بزيارته فى مونمارتر . قالت : « ما زال المكان منذ أمد بعيد ملئى للرسم والشعر والموسيقى . وقد كان يتردد عليه تولىز لوترك وفان جوخ ورنوار وأوتريلو وفرانز وبراييز وليست وشوبان ولاكروا وجورج صاندر ... » قلت لنفسى : « وتوفيق الحكيم » . هذا أمر مؤكد . ألم يقل عنه طه حسين أنه كان يختلف إلى مونمارتر ومونبارناس ؟ ولعل أحمد الصاوى محمد والتابعي وحسين فوزى قد اهتموا إلى الأرنب الرشيق عندما صعدوا إلى مونمارتر . ومن يدري : لعل طه حسين نفسه قد سعى إلى الكباريه الذى كان صديقه يختلف إليه

قاومت الدعوة إلى هذه السهرة التى نظمت لموظفى المؤسسة التى أعمل بها . فلقد صرت منذ فترة أتجنب أى مكان يخرج عن مسارى اليومى (الله وحده يعلم ماذا يحدث لك إذا وقع بصرك على مكان فأخذ يفض أكامه ويروج بمكنوناته) . يضاف إلى ذلك أننى أحرص على مواعيد العمل فى التاسعة تماماً تجدنى جالسا إلى مكتبى ؛ ولا أبرحه قبل السادسة مساء . موظف متفان فى خدمة المؤسسة ! وكاتب ملتزم وهذا يعنى التفكير فى النوم . فإذا كانت الثالثة والنصف فجراً دوى رنين المنبه الداخلى الذى استقر فى رأسى ، وجلمت إلى ضجع صفحات لايد أن أسود بياضها . فقد مضى زمن انتظار الإلهام . وإنما هو الكدح والصناعة . فى البداية رعب من بياض الصفحة وأفكار مشوشة مضطربة فإذا تمت المسودة الأولى أتت لحظة الهندسة والعمار ، بما فى ذلك من حذف وإضافة وتشذيب . أوائل ينق مسمار هنا وتربط صامولة هناك حتى يستوى العمل على قدميه .

في فترة البوهيمية صحيح أنه كان يفضل الموسيقى الكلاسيكية والأوبرا ، ولكن ذلك الأزهري كانت له في شبابه سموات . ألم يكن يختلف إلى المغنين ويؤلف الأغاني في القاهرة المعز قبل أن يركب البحر ويخلع الجبة والعمامة ؟

إذن ساكنين بين أهلي ! وتذكرت يوم وعدني توفيق الحكيم بأن يلقاني في باريس . فقد اصطحبني صديق إلى مكتبه بالأهرام . وكان لديه زوار كثيرون من بينهم صبية حسناء كانت ترف من حوله كالفراشة ، فلا أدري أكانت إحدى قريبات أم صليحية ناشئة تطعم في إجراء حديث معه . وجاء إحسان عبد القدوس وبنت الشاطئ . وكان توفيق الحكيم يتصدر المكان ويدير الحديث مع الوافدين مهيبا وسيعا مبشعا . وبدا على قسما وجهه أنه سعيد بما حقق من مجد وبما يلقي من حب واهتمام . ثم انفض الزوار ، وانصرفت الفراشة فاقبل علينا أنا وصاحبي .

قال : « إنهم يتهموني باليذل ، ولكني أدعوكما عن طيب خاطر إلى فنجان من القهوة . هل لكما في فنجان من القهوة ؟؟ ولم نشأ أن نمتحن كرمه فرفضنا الدعوة شاكرين . فلما علم أنني أقيم في باريس خصني باهتمام شديد ، وطلب إلى عنواني ورقم تليفوني حتى يتصل بي في رحلته التالية إلى مدينة النور . وقد مرت الأيام والسنين حتى مضى في سفرته الكبرى دون أن أراه . ولكن صورته في ذلك اللقاء الأول والأخير ظلت عالقة بذاكرتي . وظل مشهوداً يومذاك بوسامته وبشاشته يذكرني بأحد أحوالي .

والتقينا في ميدان « بيجال » حتى نستقل الحافلة التي تصعد بنا البتل إلى مونمارتر كنا حوالى الثلاثين من المشتركين في الزيارة المنظمة إلى « الأرنب الرشيق » وكانت الأغلبية من النساء . فلما تم التعارف وتصفحت

الوجوه ، عاد إلى خوف من السهر ، وراودتني نفس أن أغافل الجمع وأفلت . (لا يشترك في مثل هذه تنسيات المنظمة إلا ذوو الحالات الانسانية : عوانس وأرامل ومطلوقون ومطلقات وموظفون سابقون أو على وشك التقاعد . أناس لم يعد في استطاعتهم أن يجدوا بأنفسهم رفيقا إلى مونمارتر أو إلى « غلب الليل » كما يقول الفرنسيون) . وكانت منظمة السهرة منهكة في إحصاء من أتى ومن تخلف قبل مجيء الحافلة ، بينما كنت أدير في رأسي ما عسأ يقول القادة أعدتلا عن الهروب . ثم انشقت الصفوف عن فتاة شقراء قدمتها السيدة المنظمة بوصفها « إيلين ابنة فرانسواز » وأشارت إلى الأم وكان الشبه بين الصورتين واضحاً لولا تلك القوة التي تدل على عمل السنين . وكان شعر الشابة ينسدل على الكتفين غزيراً كتأ ضارباً إلى الحمرة . « مهلهلة بيضاء » كما يقول امرؤ القيس . وقررت أن أبقي لا أبرح موقعي .

وكان البرنامج يقضي بأن نتناول عشاء متواضعا في أحد مطاعم الحي قبل الذهاب إلى « الأرنب الرشيق » فلما بلغنا المطعم ، وجدنا أصحابه قد أعدوا لنا ثلاث موائد مستطيلة : مائدة في موقع الصدارة وأخريان تمامتان معها كل على طرف . وأسرع الجميع إلى المائدتين اللجائيتين ، فتكاثرت حتى لحمتي الزميلة المنظمة وأشارت إلى أن أجلس بجوارها إلى مائدة الصدارة ، فجلست حيث أشارت دون تردد . لأن إيلين كانت تجاوزني من الناحية الأخرى .

وباد حديث متردد متقطع حتى انتهى إلى استيقاظ الربيع وروعة الجو في باريس . قلت : « إذا خطر لك الخروج ظهر يوم من هذه الأيام الخمرقة ، سيسعدني أن أدعوك إلى الغداء . ويحاذي لو التقينا بالقرب من مكان العمل » قالت : « لقد كنت أعلم في تلك المؤسسة منذ

نحيلة بزى الفتيان : سروال أزرق (جينز) وصدار اسود
وقيمص أبيض ورباطة عنق قصيرة حمراء . واصطفوا
حول مائدة الوسط . ثم بدأ الغناء مصحوباً بالغزف على
البيانو . وكان كل منهم يؤدي أغنية لها من تأليفه .
فبعضهم شعراء - بينما يقوم الآخرون بدور الجوقة .
وقد بدأوا بعدد من الأغاني الخفيفة التي تستهدف
السياح فانشدوا في حب باريس ومونمارتر و « الأرنب
الرشيق » ثم غنت للسيدة ذات الرداء الأحمر أغنية
هزلية عن امرأة جلست على كرسي الاعتراف :

- أيها القسيس أريد أن اعترف
- ما هي خطاياك ياابنتي
- كثيرة هي خطاياي أيها القسيس
- إذن فاعترفي بأجسمها
- تقول « لجسمها » أيها القسيس .
- نعم ياابنتي
- أجسم خطاياي أننى أحبك أيها القسيس
- تحبيننى أنا ، يااللهول !
- نعم أحبك أيها القسيس
- إذن فلابد أن نلتحق
- كلا لا أقوى على ذلك ، ففيه موتى
- بل لابد من الاقتراق

وتوقفت المغنية عند رد المرأة المثيرة : « كلا لا أقوى
على ذلك ، ففيه موتى » . وظلت تجود العبارة وتديرها على
طبقات الصوت المختلفة بين الهس والصراخ الذي يشبه
النحيب ، وانضم اليها بقية المغنين وبعض أفراد
الجمهور : « كلا لا أقوى على ذلك ، ففيه موتى » . ولم
ينتهِ التراجع حتى ضحكك المغنية وضحك السياح .

ول فترة الاستراحة ، لحض إحدى السيدتين اللتين
تنسطنهما « إيلين » تنهض وتتجه نحو الباب ، فانطلقت

بضع سنوات ، وإن أعود اليها . قصة حب قديمة ، وقد
انتهت إلى غير رجعة » . وضحكك ضحكة مجلجلة . ثم
انصرفت إلى الحديث مع جارتها إلى اليسار وبعد لحظات
ابتعدت بكريسيها وأدارت إلى ظهرها تترجيا . وخيل إلى أن
الانظار المصطفة على المائدتين ترمقني في إشفاق
أو شماته . كاتى فارس مبتدىء جمع به جواد أصيل
فأسقطه عن ظهره .

ول « الأرنب الرشيق » أجلسنا في جانب من الكباريه
بعيدا عن السياح ، وفي وسط القاعة وضعت مائدة كبيرة
مخصصة للمغنين وإن يقد من أصدقائهم وكانت
الجدران مغطاة بالصور والرسوم . وفي بعض المواضع
قامت تماثيل . وجلست إيلين بين سيدتين أما أنا فقد
جلست أينما اتفق ، فلفقد تأكد لدى أننى خسرت المعركة .
(لا تترام بعد اليوم على الشقراوات ، وخاصة إذا كان
الشعر ضارباً إلى الحمرة ، فعندئذ يزداد الجموح
والنزق) ،

وهالفت علينا صفيقة بأنداح صفيقة فيها حبات من
الكرز وقليل من الشراب . قلت هامساً : « ألق الشراب
خمر ؟ » قالت : « قطرة أو قطرتان » لا أقربها ، قالت :
« إننى لا تحية أولى ، وبعدها يمنع الشراب » قلت :
« تستطيعين إذا شئت أن تاتينى بحبات الكرز في قليل من
المياه المعدنية » . وكانت إيلين تجلس مسندة رأسها إلى
ساق تمثال من البرونز خيل إلى لأول وهلة أنه صورة
للمسيح ، ثم رجعت أنه لياخوس (إله الخمر عند
الإغريق) . ولهله لم يكن لهذا ولا لذلك ، فلم أعن برفع
بصرى واستجلاء الأمر . كانت عيناى مركبتين على أمواج
الشعر المتدفق على البرونز .

وجاء المغنون : رئيسهم صاحب الكباريه وعدد من
الرجال وامراتن إحداهما ترتدى فستاناً أحمر وأخرى

كالسهم لأشغل المكان الذى خلا (عندما تعود السيدة
سأهم بترك المكان كما يقتضى الأدب ، ولكنها ستقول :
« لا عليك سأجلس فى مكان آخر » فأشكرها وأصكت حيث
ينبغى أن أكون ، كيف يمنع الفراش من ورود
الذهب ؟) . وقد كان .

ثم جاء دور الفتاة الغلامية ، فكان صوتها فى البداية
نجيلا محايدا كجسمها . ولكن هذا الصوت النحيل
الباهت تكشف بعد قليل عن طاقة وعزم مذهلين . كان
يفيل إلى أحيانا أنه لا بد أن ينكسر إذ يرى الطبقات
العليا أو يبلغ منحنى من المنحنيات الصعبة ، إلا أنه كان
يتجاوز النقاط الحرجة ويبدأ مع كل انتصار قوة
وحوية . وعاد بى الصوت سنوات إلى الزواء عندما كتبت
فى غرناطة ، إلى لية ذهبت فيها إلى مغارة من تلك المغارات
التي يفنى الفجر فيها ويرقصون الغلامجر . وكان على
باب المغارة رجل لا ترى فيه العين ما يمت إلى الفن
بصلة . كان يجمع التذاكر ويصد المتطلعين والمشاهدين ،
وكان من الواضح أنه « فتوة » المكان . فلما حانت بداية
العرض ، جاء ليطربنا . قلت : « إن هذا الرجل يمكن أن
يكون لصا أو قاطع طريق أو قوادا ، لما أن يغنى ! ولكنه
غنى وأطرب ! كان صوته فى البداية غريبا وسطا بين
الذكورية والأنوثة . وما هى إلا لحظات حتى أخذت صويرة
الرجل الربيع ذى العضلات تشف عن صورة أخرى
لعاشق يرتجف أمام روعة الجمال :

« أين أكون أنا منك

أيتها المستلقية على فراشك

الطمثنة إلى سلطان حسنت ؟

هأنذا ألق بين يديك أرثجف كائن طفل غريد »

وردنى إلى « الأربب الرشيق » صوت « إيلين » . فقد
ظلت لفترة تدندن ، ثم بدأت تشترك فى الغناء على

استحياء ، ثم استجمعت أطراف شجاعتها فأخذت تغنى
كأنها مطربة محترفة . حدث ذلك عندما نهض سيد المكان
ليؤدى دوره . وكان أقوى المغنين صوتا ، وأقدرهم على
التحكم فى الجمهور . فوقف إذن يعلمهم أين يمكنهم أن
يساندوه وماذا ينبغى أن يقولوا . وغنى فاستولى على
السامعين ، حتى صاروا طوع إشاراته كأنه نومهم
مفناطيسيا . ولكن إيلين لم تكن منومة ، وإنما كانت
تعارض صوته الجبار بصوت أنثوى دائئ وإتقان مذل .

وجاءها الرجل بعد انتهاء الأغنية يهتثا على حسن
ادائها ، ويطلب إليها أن تنضم إذا شئت إلى المغنين عند
مائدة الوسط . قالت : « لا أبرح مكاني ، فأنا لا أقوى
على مواجهة الجمهور . بل وإن أغنى بعد الآن إلا إذا
اتيتنى بشراب ، فأنا عطشانة » وأصيب الرجل بالهرج ،
قال : « أنت تعلمين أننا لا نقدم إلا قدها واحدا على
سبيل التحية » . فاصرت على ما تريد . قلت إنقاذا
للموقف . « تستطيع أن تقدم لها التحية عدة مرات .
وتستطيع أن تصيف إلى حبات الكرز ما شئت من
الشراب ، فلن يعرف أحد ما إذا كان المسائل من عصير
العنب لم من ماء البطيخ . » فضحكت وضحك الرجل ،
وأتاها بما تريد قدها بعد دح .

ثم كان الفاصل المخصص لأغاني الحب ، فاندسوا
لإديث بيلف وإيف موتتان ، وأضافوا إلى البيانو صداح
الأكورديون ، وأشدت الطرب بالجمهور ، فأشتركوا فى
الغناء . واشتركت إيلين وتجلت مواهبها حتى صار لها فى
بحر النغم تيار متميز .

وقد بلغت الساعة منتصف الليل ، ومضى فوج من
« المستمعين » واتى آخرون . ولكن أنغام الحب ظلت عالقة فى
الهواء مسيطرة على من بقى من المستمعين . وكان قلبى
معتظا بأصداء الأكورديون وذكرى لظفراته . وجاءنى
١٠١

الحزن يتدافع موجة بعد موجة ، أولا ، كان ينبغي أن أكون فنانا من فنانى الاداء . أما أن أستيقظ في غيش الفجر لأزاول تلك الصنعة الخفية كأننى روح هائم ، فذلك ما لا يطاق . لقد ضقت بوجدتى . أريد أن أغنى أو أمثل أو أعزف أو أرقص أمام الناس حتى يرونى وقد خرجت من هذا البدن واستويت صورة شفاقة مضية فوق الصلصال . وحتى أرى حبهام رأى لعين . وثانيا ، ماذا يرجو الآن هؤلاء المتخصص ، هؤلاء الشعراء المغنون ؟ إنهم يحاربون معركة أخيرة يائسة ، فهم بقية من الزمن الخالى ، وسوف تطوى صفحاتهم عما قريب . لقد صارت الغلبة للتلفزيون ، واستولى السياح على مونمارتر بعد أن كانت للفنانين والبوهيميين . وثالثا ، هذه الحميراء التى تجلس إلى جانبنى ، وإن كانت بعيدة عني بحسبها وإعراضها وصوتها الجميل .

ثم لا أدري ماذا حدث على وجه التحديد . شدد الحزن على الشقاق ، فاستندت رأسى إلى الجدار ، وذهلت عن المكان ومن فيه . هل كانت تلك إغامة أم غيبوبة ... لا أدري ولكنى رايت ستارة الباب تتأرجح عن شبح وسيم يتوكأ على عصا ويضع على رأسه الليريه فنانيت : « ياتوفيق بك » ، فأقبل هائبا يمشا تماما كما رأيته في مكتبه بالأهرام ودعوتى إلى الجلوس ، فالتخذ مكانا في مواجعتى .

قلت : لقد انتظرتك طويلا ، ولكن يسعدنى أن أراك على غير موعد .

قال : الواقع أئننى جئت إلى باريس قبل اليوم مرة أو مرتين ، ولم أتصل بك .

ما أن أصل إلى باريس حتى أفقد الرغبة في الاتصال بالأصدقاء ... كأننى أريد أن أستأثر بها ...
قلت : لا أفهم كيف تحب مدينة دون رفيق .

قال : عندما اتى إلى باريس يكتفى أن أجلس على أحد المقاهى ... في مونبارناس مثلا .

قلت : أنت تحب « الأكروبول » ، ولكننى أفضل « الديم » على بعد خطوات . ما أبدع أكل المحار في شرفته ؟

قال : يكتفى فنانان من القهوة ، وإن اقرا « الفيجارو » .

قلت : ياغم توفيق لا أدري كيف تستغنى عن كل ذلك الجمال .

قال : ألم تقرا « راقصة المعبد » ؟
قلت : تعنى أن على الكاتب أن ينصرف عن الحب ليشد نفسه إلى مركبة أبولو ، فليس للفنان إلا عبوديته للفن ؟

قال : لقد وعيت الدرس .
قلت (ضاحكا) : أنت سعيد الصط ، فأنت بطبعك لا تحب البذل .

قال : سنعود إذن إلى حكاية البخل .
قلت : لا أعنى البخل بالمال . هل تذكر قصة تلك الفتاة التى وصفتها - في « زهرة » العمر إذا لم تغنى الذاكرة - بأنها تشبه فينوس ؟ لقد كنت تتشبهها . اليس كذلك ؟ فكيف استطعت أن تدبر لها ظهورك بعد أن تعرفت عليها بأيام ؟

قال : لنت أحر من يحق له الحديث عن العطاء .
قلت : وكيف ذلك ؟

قال : لماذا تريدت في المجيء إلى مونمارتر ؟ ولماذا دعوت صاحبك إلى الغداء ، بدلا من العشاء ، وهو أنسب للحب ؟

ولم يمهلىنى حتى أجيب ، بل قال :
... لأنك لا تحب السهر ، ولماذا لا تحب السهر ؟

لايك لا تكتب إلا فجراً ... فلا تسخر إنن من عبيد
أبولو، ولا تحدثني عن فينوس .

ويدا عليه السرور لانه استطاع أن يفحمني . كان
يدرك أنني إنما أعابه ، فاقبل عليّ في جنو كانه خالي
الذي تقدم ذكره .

قال : اقرأ علي وجهك علامات الحزن

قلت : هلا أخبرتني كيف تتداوى من اليأس ؟

قال : وما الداعي إلى اليأس ؟

قلت : إنني أخشى الأماكن .

قال (وقد رفع حاجبيه الكثيفين) : أي أماكن تعني ؟

قلت : قد لا يكون المكان موقع برج إيفل أو مضبة
الأمهرام . بل الأرجح أن يكون مكاناً عادياً لا تتوقف عنده
الأنظار . قد يكون هناك مثلاً نافورة قد جفت أو شجرة
جميذه عتيقة . ولكن مثل هذا المكان قد يتلفق عن أسرار
لا تخطر على بال فأراه يبيض بالحيلة . فيضطرب نظام
الأشياء : أو يصدر عنه إيقاع غريب ، فأرى قصائدني
التي لا أريد أو لا أستطيع أن أكتبها تطاردني ...

قال : أحسبني أفهم ما تعني هل توافقني على إنه
ينبغي للفنان أن يتعلم الاعتماد عن الناس ؟ تأتي لحظة
ينبغي أن تغلق فيها باب مكتبك دون إصدقاتك وأعر أهلك
اليس كذلك ؟

وترددت لحظة ، ثم وافقته ، فقال :

— وعليك بعد ذلك — وهذا هو الأصعب — أن تتجرد من
أعمالك ، أن ترتفع فوقها إذا صح التعبير .

— وكيف ذلك ؟

— يالخي أين حسك الفكاهي ؟ ينبغي ألا تأخذها في
نهاية المطاف مأخذ الجد .

وضحك . قلت : وماذا عساك تقول في هذا الخراب ؟

قال : أي خراب ؟

قلت : ألا ترى الانقراض من حولك وسحب الدخان ؟

فثلثت وقال : وماذا يعنيك ومصر خالدة ؟

وهنا انتابني الغضب . وصرت أرى شفثيه تتحركان
دون أن أسمع صوته ، خيل لي أنه يقول « هون عليك » ،
ولكني كنت أسأله : « ماذا تقول ؟ » ، فيحرك شفثيه
واشدت غضبي فصرت أصرخ فيه . ومد يده نحوي كانه
يريد أن لايرت على كفتي ، فانتفضت .

فلما أقيمت ، وجدت يد إيلين تمس كفتي مساً خفيلاً ،
قالت : « هل أنت بضير ؟ » قلت : « بكامل الصحة
والعافية » قالت : « ولكنك تتصيب عرقاً » . قلت : « ذلك
ما يحدث عندما يشتد بي الطرب . لقد أحسنت الغناء »
قالت : « شكراً » . قلت : « لا أدرى الآن ماذا أفعل .
هل أطرى جمالاً أم حسن صوتك » . قالت : « هذا من
لطفك » . وأمسكت باليد التي ربت بها علي كفتي ،
فقبلتها : « قبل تقبلين إذن دعوتي إلى المشاء ؟ » .

نصار عبد الله

تأملات

نقابة

نقامتى طويلة ممتدة
من جرح الميلاد
إلى
شفاء الموت ا

الضربة القاضية

ليسوا وحدهم في عداد المهزومين
أولئك الذين سقطوا ولم يستطيعوا النهوض
نحن الصامدين حتى الآن ...
خاسرون بالنقاط !
ويوما .. ما .. سوف تحمل بنا الضربة القاضية

* * *

قانون بقاء الجرح

يُفنى ولا يُفنى
هو الجرحُ الذي ...
يولد من جرحٍ إلى جرحٍ يتول
هو الطالع من فصلٍ ...
هو الحاضر في كل الفصول



امثال

تُرى كم لبثنا في وقلتنا الذليلة الخائفة أمامه ؟
لم يعد إلّ انتباهي إلّا بعد ما تحسّرت يده البيضاء
المزدانة بالذهب تهشنا وتصرفنا . استدرنا بكّية وخنوع .
انتعلنا أحنّيتنا وللمنا ما تبقى لنا من إنسانية مهيمية .
قبل أن نغيب تماما عن بصره . كانت قاماتنا المهزولة تبذل
غاية جهدها في الانحناء .

بعد ما ابتعدت ، ظلت قامتي يشوبها الانحناء لفترة ،
ولم تمنح تماما الابتساماة المرتعشة المتزلقة من على
شفتي .

مازلت حتى الآن لا أدرك سببا لاستدعائنا الدوري
للعنول بين يديه ، بيد أن نتائج ذلك الاستدعاء المتكرر
تجلت في قامتي التي فقدت — مع مرور الوقت — قدرتها
على الاستقامة ، وفي الابتساماة المرتعشة التي صارت من
معالم وجهي الثابتة .

كانت عيناه تخبثان خلف عدسات قاتمة . لم نطالع
أبدا إلّا وهو مسترخ في مقعده الوثير وراء مكتبه المهيب .
لا يذكر أحد منا أنه — مرة — سمع له صوتاً ، أو رأى فيه
شيئاً يتحرك سوى يده البضة المقرعة بالترف .

رغم الضوء الباهر الذي يكشف أدق خلجاتنا ونحن
واقوف — في حجرته — بين يديه ، فإن ظلالا وعمامة
ما تحف بشخصه . وديما ثمة رائحة غامضة تحوم في
المكان ، تجعل بطوننا الخاوية ينهشها بضراوة سعار
الجوع .

ونحن في حضرتيه ، كان يتراءى لنا قريبا جدا ،
نستشعر لفتح أنفاسه على وجوهنا ونجزم بأنه يسمع منا
خفقات القلوب . في حين أن المسافة التي تفصلنا عنه
تتبدى — في ذات الوقت — شاسعة تستعصى على
الاجتياز .

في كل مرة نغادر فيها حجرته ، كانت التساؤلات
تجابهنا : تُرى كم لبثنا عنده ؟ ماذا دار بيننا وبينه ؟ ...
وفي كل مرة لم يكن لدى أي منا إجابة ... فقط كنا نحمل في
كل مرة مزيدا من انحناءات الظهر وتنزشافنا المزيد من
الابتسامات الذليلة .

مع الوقت ، انطوينا على أنفسنا . أصبحنا منطوين
حقيقة لا مجازا ، حتى أنّا عندما دخلنا عليه ، لم نستطع
أن ننصرف ، لأننا حُرمننا نعمة أن نرى يده البيضاء
تهشنا ... وما زلنا في حضرتيه .

ينابر آخر. للروح

(١) الحرب عداً

دعوا الاصابع في نزعها

دعوها ..

ترش الروح يعطر يوم عطلة

دعوها تقفن للوداع

دعوها تقبل الوجه البعيد البعيد

بينما تصب الشائ

دعوها تحيي ذكرى ربة

حيث الوصف

دعوها تدير مؤشر المذايق

مرةً تجاه الشتاء ،
واخرى تجاه الصيف
دعوها تحلم ، حتى تزهز السناجر
قبل بدء العصف !

(٢) اللوحات الثلاث

ماء صنبور يلهو
على سيقان أنثى وحيدة .
عطرُ (جاكومو)
يرثى لحال الفتى
بعد ساعات انتظار .
قصيدةٌ بكُر
تطل على نفسها ، في دموعي
— كي تتائق —
قبل أن تأتي إلى .
.....
أه يا ينايز ..
من علق اللوحات الثلاث ، هاهنا ،
في بهو روجي ؟!

فكوا قيود هذا الفرس !

اميل حبيبي

لقد أدركنا مع العديد من اهل الفكر والإبداع في أقطارنا ان شعوبنا - شعوب ما يسمى باسم « العالم الثالث » - هي أكثر الشعوب حاجة إلى الإسراع في بلورة الفكر السياسي الجديد ، لأنه من المحتمل أن تكون أكثر الشعوب تعرضاً للإحباط والبلبلة بسبب ما أكلت إليه « التجربة الاشتراكية » المبنية على الماركسية اللينينية ، فكراً وممارسة وتنظيماً . وقد تكون شعوبنا العربية على راس شعوب العالم « العالم الثالث » من حيث تعرضها للإحباط والبلبلة . وذلك للدور التحرري والتنويري الكبير والطاغي أحياناً ، الذي قامت به

التقدميين الذين رفضوا الفرار من سفينة التقدم بعد أن تحطمت مثيلاتها في أوروبا الشرقية على صخر الجمود العقائدي والتشبث ببوصلة علامها الصدا وبمسلمات سفيها للتطور التاريخي الفعلي أو اثبتت التجربة وهي « أم العلوم » انها كانت خطأ منذ البداية .

فليسست النظريات والأيديولوجيات هي السفينة التي تنتظر الشعوب من « الربابنة » عدم التخل عنها ، إنما السفينة هي معركة الإنسان القديمة ، قدم الحضارة ، من أجل حرية الإنسان الاجتماعية والقومية والفردية .

شرقني اتصاد كتاب أسيا وأفريقيا بدعوى إلى المشاركة في اعمال « المائدة المستديرة » التي عُقدت في القاهرة في ٢٦ أيار الماضي تمهيداً لإقامة اللجنة التضفيرية العالمية للمؤتمر الدول للفكر والإبداع على عتبة القرن الحادي والعشرين .

على « نار هادئة » تتضج فكرة هذا المؤتمر التي ظهرت على أثر الزلزال الفكري الذي هز عالم الفكر والإبداع نتيجة لما حدث ويحدث في الاعتماد السوفييتي والقطار أوروبا الشرقية ونشوء دعوة « التفكير السياسي الجديد » لدى المثات وريسا الألاف . من المفكرين

الحركات الماركسية اللينينية في
أوساطها فهل حقاً أن ما نتعرض له
هذه الحركات الآن من أزمات هو
أزمة الكفاح القديم والمستمر من
أجل الحرية ، لم من شأن هذه
الأزمات التي فرضتها التجربة
التاريخية إلزاماً — أن تصدر ذلك
الكفاح القديم والمستمر من أجل
الحرية من قيود الجمود الفكري
والآراء والسياسات والمسلعات غير
اللائمة للأوضاع الجديدة حتى
لاتضيع تضحياتنا وتضحيات
الأجيال السابقة هباءً ؟! إننا نعتقد
أن دعوة « التفكير السياسي
الجديد » قد جاءت لانفي مكاسب
الفكر والأيديولوجيات والكفاحات
السابقة من أجل الحرية ، فهي لم
تخلق من « إصبع جوبيتر »

أو « من الحمايط » كما تقول إننا
جاءت مبنية على أغنى تجربة إنسانية
- إن إيجاباً وإن سلباً - ولمواصله
مسيرة الحرية في المستويات
المتقدمة التي بلغتها . ما أروع
وأصدق الآية الكريمة « ولكم في
القصاص حياة يا أولي الألباب لعلمكم
تتقون » (سورة البقرة
الآية ١٧٩)

لقد جاءت أزمة الخليج ، فحرب
الخليج . ونحن في بداية الإدراك

بحاجة شعوبنا الماسة إلى التشاور
والالتقاء على بلورة « الفكر السياسي
الجديد » فما كان من شأنها إلا أن
أخذتنا وشعوبنا ، في هذا المجال
المصري . على حين غرة واضطرتنا
إلى البحث عن أساق « الفكر
السياس الجديد » فرادى وباعتماد
الأفراد منا على نفسه . ووقع في
المصائب ذلك نفر من أهل الفكر
الذي لم يشأ ، أو لم يستطع ، أن
يسأخذ عبوة الحياة — له
ولشعبه — من القصاص الذي
نزل بزملائه ويشعوب أوروبا
الشرقية . أما قصاص حرب الخليج
فقد كان من حيث مباشرته وعنفه ،
أقوى من أن يمر علينا دون أن
يوقفنا على رموس أصابعنا لعنا أن
نستطع ونستشف ونرى أفاق
العالم الجديد .

فسرعان ما اكتشفنا حتى الرغبة
في الالتقاء والتشاور والتحصير
لمؤتمر الفكر والإبداع الدولي .

كان الرئيس حسني مبارك أول
من طرح ، رسمياً وعلناً ، فكرة هذا
المؤتمر . وذلك في أثناء زيارته
الأخيرة (مايو — أيار —
١٩٩٠) في الإتحاد السوفيتي .
وفي ١٦ منه اجتمع مع اتحاد

الكتاب السوفيت في موسكو وعرض
عليهم هذا الاقتراح .

وسا جاء في كلمته ، تلك :
« إنكم تمرّون الآن بتجربة تثير
الإعجاب . وتعيرون فيها ، بشجاعة
، الحدود المادية والفكرية والروحية
بين ماكان قائماً بالأمس بغيره
وبشره وبين . ما سيكون جديداً في
القرن الحادي والعشرين . وليس في
بلادكم وحدها . وإنما في العالم على
امتداده . ومن حسن الحظ أنكم
لا تقومون بهذا العبور وحكم بل
تشارككم فيه القوى الفكرية
والسياسية في كل مكان » . وقال :
« أصبحنا نسير ، ككتف إلى كتف ،
في اتجاه واحد . وهو تحقيق السلام
للجميع دون استثناء . ونسعى إلى
هدف هو إعلاء قيمة الإنسان على
كل القيم الأخرى سواء على
المستوى الطبقي . أم على المستوى
الوطني أم على المستوى العالمي
الأشمل » وقال : « علينا أن نأخذ
في اعتبارنا دائماً أن المعارف العقلية
العلمية لا تكفي وحدها لبلورة
القيمة الجديدة للإنسان الذي
نريده عابراً للحدود . باقتدار
ويثبات — بين قرن وقرن وبين
تاريخ وتاريخ كما نريده بانياً
لحضارة السلام والحرية ومستمرراً

إنجازات العلم والتكنولوجيا وحتى يتحقق كل هذا لابد أن تنشط الطاقات المبدعة للفكر والأدب والفن على مستوى العالم — وإن تعددت ألوانها وأنماطها — في وضع بذور العبور الجماعي للإنسانية ككل واحد لا يتجزأ .

وانهى كلمته بقوله : « واسمحوا لى أن اطرح عليكم اقتراحاً مفروضاً يتعلق فى الدعوة إلى العمل على ابتكار اليات جديدة فاعلة ودائمة المطاء لهذا التفاعل بين الكتاب والمبدعين والمفكرين على مستوى القارات الخمس . وبذلك يتزامن ، فى عملية العبور الإنسانى العادى مع صاحب القرار السياسى والرأى العام — بمختلف تياراته — مع الحكومات والمسئولية السياسية . وتصبح المسئولية فى العالم الجديد ، فردية وجماعية ، وطنية وعالمية فى الوقت نفسه إن لدينا تجمعات نقابية واتحادات هامة ومؤثرة للمفكرين والمبدعين فى عالمنا المعاصر . ولدينا أيضاً مؤسسات دولية تقوم بدور بارز فى مجال الفكر والفنون والأدب . فلماذا لا نبدأ فى مد الجسور بين كل التجمعات والمؤسسات بهدف تكوين لجنة

تحضيرية تقوى الإعداد لمؤتمر دولى للمبدعين تنبثق عنه اليات وبرنامج للحركة من أجل بناء إنسان العبور التاريخى . ومصر . بموقعها العربى الإفريقى الاسيوى اللامتناه ويحكم دورها التاريخى فى الوصل بين الثقافات والحضارات يسعدها أن تستضيف أول اجتماع لهذه اللجنة التحضيرية إذا رأت ذلك .

وهو ما كان .

فقد تولى اتحاد كتاب آسيا وأفريقيا ، بما فيه من تمثيل واسع لمبدعى العالم الثالث والاتحاد السوفيتى ، عملية الإعداد لإقامة هذه اللجنة التحضيرية فى القاهرة . وقام مكتبته التنفيذى فى القاهرة . وعلى رأسه الأمين العام الكاتب والمفكر المصرى العريق لطفى الخولى ، تقديم « ورقة عمل حول مشروع عقد مؤتمر دولى للفكر والإبداع » جرى بحثها ، على أعلى مستوى علمى — فكرى . فى « المائدة المستديرة » التى شارك فيها ، بالإضافة إلى ممثل كتاب آسيا وإفريقيا ، ممثلو « اليونيسكو » واتحاد الفلاسفة الاسيويين الإفريقيين ومؤسسة

« العلم » « ب . ي . ن . . » العالمية وتجمعات « باغواش » العالمية واتحاد الفنانين العرب وزير الثقافة المغربى وكبار رجال الثقافة والفكر فى مصر والعراق وسوريا وليبيا والهند وتركيا وغانا وغيرها . وأعلن الأستاذ لطفى الخولى فى افتتاح « المائدة المستديرة » أنها « المحاولة الأولى لاختراق الدوائر الوطنية والدخول فى الإطار العالمى . »

وحدد « ورقة العمل » غايات مؤتمر الفكر والإبداع العتيد بما جاء فيها من أن « مهمة الكتاب والأدباء والفنانين فى هذه اللحظة الكونية للعبور من تاريخ إلى تاريخ ، أن يصوغوا من خلال التعدد ما يمكن أن يُسمى بالقرار الثقافى — العقلى — والوجدانى — لهذا العالم المقبل وإن لا يبقى ذلك . كما حدث فى الماضى ، حكرًا لصناع القرار السياسى . وباختصار : أن يتعامل الكتاب والأدباء والفنانون — والحلم بيداً رحلة التحول الشاققة إلى حقيقة حياتية — من موقع الإلهام والمبادرة وليس من موقع التلقى ورد الفعل للسلطة السياسية وانطلاقاً من ذلك الشعور نبئت فكرة عقد

مؤتمر يضم المبدعين في الفكر والأدب والفن في العالم كله ، شرقه وغربه ، شماله وجنوبه . والفكرة بتلك المواصفات تنطوي على محاولة طموحة لإيجاد نوع من العقل الجماعي الإنساني الذي تتصهر فيه خلاصة الخبرة الماضية للبشرية ويتبثق عنه قيم ومثل عالم المستقبل الذي تتعايش — بل وتتفاعل — في الرؤى والخبرات الإنسانية الخصبة والمتنوعة .

لقد شارك في جلسات المائدة المستديرة ، وفي أعمالها أكثر من أربعين من رموز الثقافة والعلم والفكر والأدب والفن في العديد من أقطار « العالم الثالث » وعلى رأسهم بهشام سحني . أكبر الروائيين الهنود ومن مؤسسي اتحاد كتّاب آسيا وإفريقيا وعزيز نسيع من أعظم كتّاب المسرحية المعاصرين في تركيا وأركاى شاعر غانا الأول والأمين ألهم لاتحاد كتّاب إفريقيا والدكتور مهدي الحافظ من العراق وكبار العلماء والمفكرين المصريين من أمثال الدكتور إسماعيل يسرى عبد الله ومحمود أمين والدكتورة شهيدة الباز والدكتور عصام

والدكتور مجدى وهبة والدكتور موسى سعد الدين والفريد فرج وميلاد حنا والدكتور طارق على حسن المسئول عن دار الأوبرا المصرية ويحيى سيد رؤف سكرتير اتحاد الكتّاب السوفيت ومدير معهد جوركي ومحمد بن عيسى وزير الثقافة المغربي وأحمد ماهر سفير مصر في الاتحاد السوفيتي والاستاذ عيسى درويش . سفير سوريا في مصر ، والأديب المصري المعروف سليمان فياض وغيرهم . وأرسل برقيات تأييد من إدوارد شفرندلر وجابريل غارسيا ماركيز وهنري لوبيز — وزير خارجية كونغو السابق .

ووجدتني في هذا المنتدى الفكري والرائي والمسئول ، التي جانباً الكلمة التي أعدتها مسبقاً ثم أعبر عن « همومي الخاصة » والخصصا في ثلاث قضايا :

الأولى — أننا نجد أنفسنا متعلقين على الأساليب والعمليات مع أننا لم نلتق في هذا المجال ، في السابق وقد أحسن الدكتور عصام جلال في إجمال هذه الأساليب والعمليات في قوله : « استمرار الحلم

ومواكبة التكنولوجيا والدفاع عن الإنسانية كلها » وفي قوله : « القيم لم تتغير مضامينها . إنما أدواتها تغيرت فإذا لم تستوعبوا هذه الأدوات تصبحوا عالة على التاريخ » .

والثانية — أننا نحق الناس واكثرهم احتياجاً إلى اختراق نطاق « العالم الثالث » في التخصيص لمؤتمر الفكر والإبداع وإلى تحويله — منذ اللحظة الأولى — إلى مؤتمر عالمي يشترك فيه . على قدم المساواة أهل الفكر والعلم والأدب والفن من جميع أنحاء العالم دون أى استثناءات على الإطلاق !

والثالثة — (وتوجهت فيها إلى مشغولي الاتحاد السوفيتي) أننا ربيعاً أجيالا على المثل العليا التي بشرنا بها . وهذه الأجيال عزيزة على شعوبنا ومن غير الممكن أن نتركها تضيق في المتاهات التي حبسها فيها أولئك القادة الرافضون لأي تحويل في مسار سفينتهم الذي أتى بعثلائها في أوروبا الشرقية إلى التحطم على صخور الأفكار والمسلّمات والممارسات القمعية وواجب السوفيت أسلمى ويبلش في هذا

المجال . وهو أن يعملوا عملاً مباشراً ومدروساً على إزالة آثار « التلوث » الذى جلبوه علينا بأيديهم ولم يكن مسؤولاً عنه سواهم . قديماً قلنا : « اتبع الفرس لجامها » أما الآن فمن حقنا بل من واجبنا أن نقول لهم : فكوا عن هذا الفرس قبيحاً لم يعرفها إلا عن طريقكم !

لهو فرس أصيل ..

وعن هذه الأصالة تحدث الدكتور إسماعيل صبرى عبد الله حين لفت الأنظار إلى أن « مأساة الشعب العربى الفلسطينى أفرزت أبرز وأكبر الشعراء والروائيين ولم يكن هذا الأمر صدفة » .

واختتم الأستاذ لطفى الخولى ، الأمين العام لاتحاد كتّاب آسيا وإفريقيا اجتماعات « المائدة

المستديرة » فى القاهرة مقدماً اقتراحات لإجمال أعمالها وأففنا عليها بالإجماع وهى بإيجاز شديد :

— أن المؤتمر وتحضيره هو لمفكرى العالم كله دون أى استثناء لا من حيث الاتجاه الفكرى ولا من حيث الانتماء القطرى أو القومى .

— إنشاء صندوق دولى لتمويل التحضير واتخاذ المؤتمر نفسه .

— الاستمرار فى عقد « الموائد المستديرة » قطرياً وإقليمياً وعالمياً .

— ظهرت لأول مرة أرضية مشتركة وقيم مشتركة للإنسانية هى الإنسان نفسه .

— الأمانة العامة لاتحاد كتّاب

آسيا وإفريقيا وتسجل أعمال هذه « المائدة المستديرة » وما سبقها ويأتى بعدها وستقوم بإعداد ورقة

عمل جديدة على أساسها ومقترحات أكثر تحديداً وشمولاً لتأليف اللجنة التحضيرية . ستقوم الأمانة العامة بإصدار نشرة دورية عن هذه التحضيرات حتى إتمام تأليف اللجنة التحضيرية وهينئذ تتولى اللجنة التحضيرية نفسها الإعداد للمؤتمر .

هذا . ولم تكن فى حاجة إلى اقتراح قرار كان التاريخ قد حسم فيه من زمان . وهو أن القاهرة بتاريخها وبأفكارها هى إحدى العواصم على الإطلاق لا لاجد التحضير لمؤتمر الفكر والإبداع على عتبة القرن الحادى والعشرين بل لعقده فى رحابها ورحاب مؤسساتها الثقافية الرائعة وكوادرها الثقافية الرائعة .

(حيفا)

نحو علم كلام جديد

حسن حنفى

كامل للاقتصاد ، وعميد كلية أصول الدين ، ورئيس الجمعية الفلسفية المصرية ، ورئيس جامعة الأزهر والإمام الأكبر شيخ الأزهر ، بدأت الجلسة الأولى برسالة إلى الأجيال من أقدم الفلاسفة سنًا : د. إبراهيم بيومي مذكور ، أطل الله عمره ، ، فيها رسالة جيله في الافتتاح على الغرب . ورد عليه أصغر المتكلمين سنًا مينا أيضا رسالة جيله بعد ستين عاما في نقد الغرب . وكان الخطاب الافتتاحي الأول « تهديد الفكر الدينى للاستاذ الدكتور زكى نجيب محمود ، عارضا لمواقف الثقافة العربية بين التراث القديم والتراث

لصورة مدارس الإشارات في السعودية والخليج . وكانت كلماتها بدعوة من كلية الآداب في رحاب جامعة القاهرة . وقد فالت الندوة الثالثة الندوتين الأولىين من حيث التنظيم والدقة وبوفرة الأبحاث التى بلغت خمسين بحثا ، وحضور المشاركين الذين فاقوا المائتين استاذًا ، وكرم الضيافة من جامعة الأزهر . وقد عقدت الندوة بالإضافة إلى الجلسة الافتتاحية الأولى والجلسة الختامية الأخيرة عشر جلسات ، في كل جلسة خمس أوراق وخمسة معقبين . ويعد الكلمات الانتشاحية الترحيبية من مدير مركز صالح

عقدت الندوة الفلسفية الثالثة « نحو علم كلام جديد » للجمعية الفلسفية المصرية بدعوة كريمة من كلية أصول الدين في رحاب الأزهر الشريف ، وبالأشتراك مع أقسام الفلسفة في الجامعات المصرية في ١٥ — ١٧ يونيو ١٩٩١ . وقد دارت الندوة الأولى حول : (دور أقسام الفلسفة في مصر) في يوليو ١٩٨٩ ، من أجل ربط الأقسام بقضايا الوطن بعد أن انعزلت عن الواقع الذى تعمل فيه . ودارت الندوة الثقافية حول (دور مصر في الإبداع الفلسفى) في يوليو ١٩٩٠ ، من أجل تأصيل الأقسام في المدارس الفكرية القديمة ذرًا

الغريب ، ومبيناً أن الوضعية المنطقية ما هي إلا منهج في التحليل مثل باقي المناهج العلمية وليست مذنباً أو نسفاً . كما عرض أ.د. محمد عبد الهادي أبو رييدة خطة مقترحة لتجديد علم الكلام من حيث المادة العلمية الجديدة في العلم الحديث ، وإن كانت الموضوعات مازالت قديمة مثل الأدلة على وجود الله ، والمنهج قديماً وهو الدفاع عن العقيدة وإثباتها بالأدلة العقلية والعلمية . كما عرض أ.د. حسن حنن لموضوع تاريخية علم الكلام مبيناً أنه علم تاريخي نشأ في ظروف تاريخية واجتماعية وثقافية خاصة ، تحكمت في بنيته ومنهجه وغايته وتطوره وأهدافه . وقد فحرت الظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية والثقافية تماماً ، مما يتطلب إعادة النظر في العلم كله ونقله من الماضي إلى الحاضر ، من موضوع الكلام الإلهي إلى الكلام الإنساني ، ومن منهج الدفاع إلى منهج التحليل ، ومن البنية الثنائية وقسمة العقائد إلى عقليات وسمميات ، إلى بنية واحدة هي العقليات ، ومن وصف الوجود الطبيعي إلى تحليل الوجود الاجتماعي ، ومن الغاية هي الفوز

في الآخرة ، إلى الإصلاح في الدنيا ، ومن الدفاع عن العقيدة التي كانت موضع الهجوم من الديانات السالبة ، إلى الدفاع عن مصالح الأمة ، أرضها وثرواتها ، وحرقاتها ، وروحانها ، وثقافتها ، وهويتها ، وجماليتها وهي مظان الخطر وموضع الهجوم في هذا العصر . واستمر اليوم الأول كله في عرض لإشكاليات سواء في الموضوع أو في المنهج ويبين أن علم الكلام ليس علماً مقدساً بل هو اجتهاد بشري خالص يتغير بتغير الظروف والأحوال . فهم رجال ونحن رجال ، نتعلم منهم ولا نقفدي بهم . ومسؤوليتنا لا تكال عن مسؤولية الأشعرى وواصل بين علماء والجامع والنتظم والبالغاني والقفطي عبد الجبار والجويني والفزاري والرازي والأمدى والإيجي والبيضاوي والنسفي وأصحاب قواعد العقائد الأخرى : اللقاني والبجيراني وهي القواعد التي تدرس في الأزهر وتستأنف « رسالة القومية » لمحمد عبده وه الرد على الدهرية للأنفاني « تجديد الفكر الديني » لمحمد إقبال .

وكان موضوع اليوم الثالث

« علم الكلام والاتجاهات الفكرية المعاصرة » من أجل التعامل مع المذاهب المعاصرة مثل الماركسية والوجودية والعلمانية والاستشراق ، أو العقلانية والوضعية والعلم . ولما تم التعامل مع الاتجاهات الفكرية المعاصرة عندنا ممثلة في الحركات الأصولية وتحديد دورها في النهضة الإسلامية ، والحاكمية ونظريات السلطة ، والموقف من تفكير المسلم ، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر . وقد تم تحليل فكر الجهاد في مرتكزات الأساسية في التفكير والهجرة ومصادره في خطاب سيد قطب ، وورد ابن تيمية في الحركات الإسلامية المعاصرة ، ومفهوم الحاكمية ثم تقييم فكر الجهاد .

وفي اليوم الثالث « علم الكلام وقضايا العصر » ، ثم عرض القضية في اللاهوت المسيحي الجديد ، فالتفرق غير الإسلامية بزمه من علم الكلام كما هو الحال عند القدماء . وتم طرح عدة تساؤلات من الآخرة الاقليات والأرثوذكس والكاثوليك حول : هل هناك لاهوت مسيحي شرقي جديد ؟ من نيافة الأنبا جرجوريوس أسقف البعث العلمي ، هل هناك لاهوت مسيحي

غريبى جديد ؟ من الأب فاضل سيداروس ، اللاهوت المسيحى وتحديات العصر من الأب موديس تانديروس ، هل هناك علم كلام يهودى ؟ من د. محمود العزب وكانت جلسة يحتل فيها روح الحوار الذى يقوم على الاحترام المتبادل والاخوة الوطنية . ثم تم تخصيص الجلسات الاخيرة لعلم الكلام والإنسان المعاصر ، وبناء الوعي العربى ، وقضايا الهوية والانتماء ، ورسالة الإنسان ، وبناء العقيدة ونقد العقل العربى ، وبناء الحضارة ، والنظام الدولى الجديد ، وإشكالية الفكر الحضارى ، والوظيفة الحضارية للعقيدة ، جمال الطبيعة وعدد آخر من القضايا الرئيسية للعصر .

وقد خصصت الجلسة الاخيرة لموضوعات الجمعية الفلسفية المصرية وأوضاعها العلمية والإدارية والمالية . وتليت التوصيات العامة للندوة فيما يتعلق بإصدار مجلة الجمعية الفلسفية المصرية ، وإصدار الأبحاث فى مجلد ، واختيار موضوع الندوة الرابعة « نحو مشروع حضارى جديد » بدعوة من كلية دار العلوم ، وفى رهيب . جامعة القاهرة .

والتوصية بإضافة موضوع الإنسانيات فى تدريس علم الكلام فى الجامعات المصرية ، وقراءة الموضوعات القديمة بروح العصر ، وربط علم الكلام بالاتجاهات الفكرية المعاصرة ودراسة العلم بمناهج جديدة ، وإعداد خطة لتطوير العلم فى الدراسات العليا ، وأهمية اللقاء مع علم الكلام المسيحى واليهودى .

وقد تمت المناقشات فى إطار من الاحترام المتبادل ، وفى جو من حرية الفكر ، والنقاش الحر ، وتمثيل كل الآراء ، والتعبير عن كل الاتجاهات دون مزايدة من هذا الفريق أو ذاك ، اقتفاء لسنة الأزهر الشريف الذى كان مهداً للعلماء ، ومكاناً لانتقاء الآراء ، ودراً لمخاطر التكفير والاستئثار بال رأى ؟ واعتزازاً بحق الاختلاف ، فاختلاف الائمة رحمة بينهم ، وكلنا رأء وكلنا مردود عليه ، ولو شاء الله لجمعنا أمة واحدة ، وإن لكل أمة شريعة ومنهاجاً .

وقد حرص جميع الاساتذة المشتركين على إنتاج الندوة ، بمساهماتهم الفعالة فى المحاضرات والتعقيبات والمناقشات . وكانت فرصة تعرّف بها اساتذة الفلسفة فى

مصر على بعضهم البعض بدلاً من القطيعة أو معرفة الأسماء دون الأشخاص . وقد شاركت الصحافة ووسائل الإعلام ووكالات الأنباء المحلية والعالمية بتغطية ما دار فى الجلسات والكتابة عنها بطريقة موضوعية ونزيهة ، وأشادت بحسن التنظيم وأدبيات الحوار ؛ باستثناء البعض هنا أو هناك ، ممن لا يزالون . يعيشون على الإشارة الصحفية والمزايدة فى الدين وتوزيع الاتهامات جزأها دون علم أو تبصر .

ويظل الإشكال قائماً حتى بعد الندوة من إمكانية إعادة بناء العلوم القديمة التى نشأت وتطورت واكتملت فى القرنين السبعة الأولى ثم توقفت فى القرن الثامن وأرّخ لها ابن خلدون . ثم تم تدوينها وحفظها فى عصر الشروح والمختصات إبان العصر للمولى والتركى حتى بدأت النهضة الإسلامية العربية الحديثة لإعادة النظر فى هذه العلوم . ولما هبطت هذه الحركة واتجهت أكثر فأكثر نحو السلفية ، وطرح هذا الجيل من جديد مشروع إعادة بناء هذه العلوم واستئناف ما يداته النهضة الحالية . وبالتالي يتم الانتقال من علم الكلام الذى نشأ

ظروف الفتح الأولى ، والدفاع عن الفصائد ضد منتقديها ، وفي إطار الثقافة اليونانية ؛ وفي مواجهة الديانات القديمة ، إلى علم الكلام الجديد في ظروف الهزيمة والردة والدفاع عن أرض المسلمين وثرواتهم ، وفي إطار من الثقافة المعاصرة ، وفي مواجهة التيارات والمذاهب الحديثة . ويمكن استئناف المهمة نفسها مع علوم الحكمة وعلوم التصوف وعلوم أصول الفقه وإياقي العلوم العقلية والعقلية والإنسانية .

لسنا مستشرقين ننظر إلى حضارتنا من الخارج بل نحن أصحاب الدار ، نتحمل نفس المسؤولية . مهمتنا إعادة القرامة والتطوير بل وبداية مرحلة جديدة وتحويل تاريخي جديد عن طريق التأويل الجديد للكلام القديم مثل اكتشاف بدي الإنسان والتاريخ وراء قسمة العقائد إلى عقليات وسمعيات . فالذات والصفات تصف الإنسان الكامل بأوصاف ستة وصفات سبع ، وتصف الإنسان المثالي المفرد بالحرية والعقل والمسئولية . وفي السمعيات ، هي النبوة تاريخ البشرية في الماضي ، ويعني المعاد

تاريخها في المستقبل . ويشير الإيمان والعمل إلى الحاضر وعمل الفرد فيه في حين تشير الإمامة إلى الدولة ونظام الحكم . وبالتالي يبرز هذان اللمعان الجديدان ، الإنسان والتاريخ من ثنائيا العقليات والسمعيات القديمة في عصر يزعم بحقوق الإنسان ويظهر مفهوم التقدم والتاريخ فيه .

كما يمكن إبراز الجديد من القديم مثل اعتبار الحجة العقلية ظنية ، والعقلية يقينية ، ورفض الجهل والتقليد والظن والوهم ، واعتبار النظر أول الواجبات ، واعتبار موضوع العلم هو الوجود أي الطبيعية ، وليس الله مباشرة ، واعتبار العقليات جوهر العقائد ، وهي الانتماء إلى مبدأ واحد شامل منه ؛ واعتبار الإنسان حراً عاقلاً مسؤولاً . أما السمعيات فليست جزءاً من جوهر العقائد لأنه لا يوجد دليل عقلي عليها ، واعتبار الإمامة عقداً وبيعة واختياراً .

كما يمكن إعادة الاختيار بين البدائل . فقد اختار القدماء طبقاً لظروف عصرهم . ويمكننا اختيار بدائل أخرى طبقاً لظروف عصرنا المتجددة . لذلك يمكن الانتقال من

الكسب القديم إلى خلق الأفعال وحرية الاختيار ، ومن اعتبار النقل أساس العقل ، إلى اعتبار العقل أساس النقل ، ومن إنكار الطبيعة الفغائية والصالح إلى إثباتها ، تأكيداً على خلافة الإنسان في الأرض وتسخير الطبيعة له ، ومن تشخيص الرسالة في الرسول إلى تأكيدها كمبادئ عامة في الرسالة ، ومن تحويل مضمونها الغيبي إلى مضمون اجتماعي وسياسي ، ومن كسر قانون الاستعقالي في المعاد إلى تأكيد إدراكاً للسلطة والخواطر ، ومن التفسير الحرفي لمشاهد القيامة إلى التأويل المجازي تأكيداً على معنى العدل ، ومن جعل الإمامة فرعاً إلى جعلها أصلاً حتى يمكن رفع الالمبالاة عن الناس .

ويمكن أيضاً إبداع بدائل جديدة إذا لم تكن البدائل القديمة كافية مثل جعل موضوع العلم تحليل الكلام الإنساني وليس تحليل الكلام الإلهي ، واستعمال

فهم التحليل وليس منهج الدفاع ، والتأكيد على صلاح الدنيا وليس فوز الآخرة ، والانتقال من الوجود الطبيعي إلى الوجود الاجتماعي ، وربط الألوهية بالأرض ، واعتبار

الحرية في موقف ، والعقل والنقل في واقع . والأجبال والأزاق والأسعار من الناس وتوزيع الدخل وقوانين السوق ، والتنبؤ افتراضى يمكن التحقق من صحته مثل إثبات تحريف الكتب المقدسة القديمة بمناهج النقد التاريخى الحديث للنصوص ، والمعاد رغبة دفيئة في

الخلود والبقاء بعد الموت في الأثار الباقية على الأرض وفي قلوب الناس وفي مخيلة الجماعة ، والإيمان والعمل قضية النظر والممارسة ، فهم العالم أو تغييره ، وانتهيار التاريخ القديم من الخلافة إلى الملك العضوض ، تتحول إلى نهضة وتقدم . وهذه مهمة الأجيال القادمة

من المتكلمين الجدد . يستأنفون الحوار ، ويستمررون في النقاش ، بعد أن فتحت الندوة الفلسفية الثالثة الباب ، وعرضت الإشكال ، وقدمت النماذج ، حتى تستأنف الحضارة الإسلامية مسيرتها القديمة ، ويستمر جيلنا ، عامة وخاصة ، في ادبيات الحوار كما أرساها القدماء .

مهرجان فرق الاقاليم المسرحية

السينمائي الروائي « طائر سقط في
عش الوقواق » والجدير بالذكر أن
هذه الفرق السبع قد اشتهرت من
بين خمس عشرة فرقة كانت تتنافس
على المراكز الثلاثة الأولى. كما
اشتركت فرقتان على هامش
المهرجان هما : فرقة الشرقية
القومية المسرحية بمسرحية « غمر
مخصص للبيع » تأليف الكاتب
الراحل محمد عفيفي وإخراج
صلاح مرعي. وفرقة المنصورة
القومية المسرحية بمسرحية
« شحات العظيم » عن مسرحية
« هبط الملك في بابل » للكاتب
فريدريك ديبرينانت إخراج أحمد
عبد الجليل .

العمل المسرحي « المهزلة الأرضية »
لهيوسف إدريس وإخراج أحمد
المصري وحصلت على المركز
الثالث . وفرقة أسوان المسرحية
القومية ، قدمت « رحلة حنظلة »
عن مسرحية بنفس الاسم للكاتب
السوري سعد الله ونوس وإخراج
فوزي فوزي ، والفرقة القومية
المسرحية ببني سويف قدمت
« الوحوش لا تفنى » تأليف الكاتب
السوري ممدوح عدوان وإخراج
سامي طه . والفرقة القومية
المسرحية بالبحيرة وقدمت « البطل »
لعبد الغفار مكاي وإخراج إميل
جرجس وفرقة دمياط القومية
وقدمت « المجانين » عن العمل

أقامت إدارة المسرح بالهيئة
العامة لقصور الثقافة مهرجاناتها
المسرحية على مسرح السامر في
الفترة ١٩ - ٢٠ من يونيو الماضي
اشتركت فيه سبع فرق مسرحية
هي : فرقة سوهاج القومية التي
قدمت « جنون المال » تأليف صبري
عسس إخراج طه عبد الجابر . ثم
وحصلت على الجائزة الأولى ، ثم
الفرقة القومية لمصر مطروح التي
قدمت « عطشان يا صبايا » تأليف
مجدي الجلال وإخراج سمير زاهر
وحصلت على الجائزة الثانية ،
وفرقة الوادي القومية المسرحية
وقدمت « المهزلة ٩٠ » المأخوذة عن

والأدب المسرحى المصرى من جهة ثانية والعربى من جانب ثالث . ولا ضرر من الاستفادة من هذا التيار أو ذلك الاتجاه ، ولكن من الضرورى التفكير — بشكل جاد وتناول أعمق — فى المشاكل الملحة ، والقضايا الإنسانية العامة التى تزخر بها مجتمعات المدن والقرى التى يعج بها مجتمعنا المصرى فى هذه البقع القرية والثانية من خريطة مصر ، وفق التركيبات القوتية المتباينة لهذه المجتمعات المتباينة . ولانعنى بهذا طرح قضايا مباشرة ومشاكل من قبيل الجمعيات التعاونية أو الاسسدة أو الماء الملوث ، بل ما نفعيه هو تقديم صورة حقيقية معبرة عن مجتمعات وإقاليم هذه الفرق المسرحية القومية لاختلاف ملامحها وشخصيتها وطابعها الاجتماعى عامة ، وبالتالي طابعها الفنى المتميز : فما تقومه أسوان قد يختلف فى الإسار والقضية المروضة والطرح عما يقدمه الوداد الجديد أو بنى سويف أو البحيرة : إن هذا الاختلاف فى بنية هذه الأقاليم قد يثرى التجربة المسرحية المروضة ، ويستخرج منها مكونات تزخر بها تربة الأرض

المصرية داخل كل إقليم على حدة ، فنتمكن بهذا المفهوم من إثراء الحركة المسرحية المصرية بروافد جديدة من التراث الفنى الإنسانى المتنوع .

لقد وقعت هذه العروض بين برأتين ما يطلق عليه « بالمسرح الشامل » — فمعظم مخرجى هذه المسرحيات أصروا بإصراراً كبيراً على تقديم عروض تدخل فى تركيبها اللوحة الراقصة مع الكلمة الحوارية والأغنية الزائدة فى تطريبها وليست الأغنية الدرامية الملوقة ، مما أوقع بعض هذه العروض فى التحويل الملل أحيانا أو فى الصخب والمباشرة أحيانا أخرى .. وامتزجت فى هذه العروض الأساليب الفنية والأدبية الدرامية ، الأسلوب الأرسطى بالمحمى والواقعى بالمفانتازيا بالعبثى ، وإن اتسمت فى معظمها بالرومانسية المختلطة بالعاطفية المفرطة .

حاول مخرجو هذه العروض المسرحية تحقيق المعادلة الصعبة : إثبات وجودهم الفنى عن طريق استخدامهم لهذه الوسائل والتقنيات ، بصرف النظر عن مدى وقدرة تمكنهم من توظيفها .

الصحيح ، دون الالتفات إلى متطلبات المفروض المسرحى الجوهرية : المعتمد على العلاقة بين النص (الكلمة) والممثل (الموصول) والجمهور (المتلقى) ، لإحداث نوع من التلاحم والتضفير بين هذه العناصر الثلاثة والتكثيف الفنى لها بهدف الوصول إلى عروض مسرحية متماسكة .

استطاعت بعض هذه العروض أن تحقق الجانب الإيجابى من هذه المعادلة بقدر متفاوت ولعل من أهمها : « مهزلة ٩٠ » (الوداد الجديد) « البطل » (البحيرة) ، « المجانين » (دمياط) ، « جنون المال » (سوهاج) لكن الفنى الأهم الذى لم تستطع أن تحققه معظم العروض هو محاولتها إيجاد لغة فنية ، تطرحها على لغة العرض المسرحى ، كأن تتبنى أو تستخدم وسائط فنية جديدة ، تخلص مسرحنا من الأمراض المتوارثة للعروض المسرحية التى ورثناها منذ أكثر من نصف قرن من الزمان كأمراض الخطابية الفجة والميلودرامسية الرخيصة ، والكاريكاتورية التعمية المبالغ فيها ، والحركة الخارجية للممثل دون تواصلها مع وجدانه ،

استطاعت هذه الفرق المسرحية طوال تسع ليال أن تقدم تسعة عروض مسرحية ، يعقب كل عرض منها ندوة حوله تولى إدارتها الفنان المسرحى عادل العليمى مع نخبة من النقاد المسرحيين قاموا بالتحليل والتقييم والنقاش اشترك فيه الفنانون وجمهور العرض المسرحى .

أثرت هذه الليالى حياتنا الثقافية وأوجدت حالة من الإمتاع الفنى لعدد غير ضئيل من المشاهدين الذين كانوا يتابعون هذه المسرحيات بشغف واهتمام كبيرين ، خاصة أنها عروض مجانية . اكتشفنا كذلك خلال هذه التجارب عدداً غير قليل من المواهب المسرحية فى فنون التمثيل والإخراج والديكور والتأليف الموسيقى ، تستطيع بمزيد من الإمكانيات ، والعمل المتروى الدموى ، أن تقدم عروضاً أكثر نضجاً ، تمثل حركة مسرحية متميزة فى مصر .

جمع هذا المهرجان المسرحى جيلين من المخرجين المسرحيين وجيلين من الممثلين اثر كل منهما على الآخر ، ليحدث التواصل والاستمرارية فى حركة مسرحية لها جذورها ، تبتتها قصور الثقافة

وبيوتها ، منذ أكثر من ربع قرن من الزمان لتقدم معلماً هاماً من معالم الفن المسرحى .

اختلفت الاتجاهات والرؤى الفنية لدى المخرجين المسرحيين ، وإن كان يجمعهم خيط يربط هذه الرؤى ، ويرسم اتجاهها عاماً يمثل هذه العروض المسرحية . أما الاختلاف فيأتى من تقديم مادة ادبية مسرحية متنوعة لمؤلفين أجانب وغرب ومصريين عبر أيدىولوجيات ورؤى مختلفة (بيتر فابس — ديرينمات — سعد الله ونوس — ممدوح عدوان — يوسف إدريس — عبد الغفار مكاوى — محمد عفيفي) . أما الاتفاق فينتج عن الأسلوب والمنهج والتناول ، حيث تستخدم هذه العروض أسلوبى الغناء واللوحات الراقصة ، كمتعلقين على الأحداث ، بصرف النظر عن مكانهما داخل العرض المسرحى ، مما يضيف على معظم هذه العروض الطابع الفئائى (التطريشى المباشر أحياناً) غير الموظف توظيفاً درامياً يخدم العرض المسرحى .

تبنت هذه المسرحيات بعض الأطروحات الاجتماعية والسياسية فى المجتمع المصرى ، لتعبر عنها

خلال مضامين ، تناصر فيها الفئات المحسونة ، وتسعى لتفضيدها والوقوف بجوارها ، وإن اتسمت رؤى وتناول هذه القضايا بعباشرتها وخطابيتها .

وبلا ريب استطاع المسرح فى الأقاليم أن يفرض صيغة مسرحية متميزة فى خريطة المسرح المصرى ، تتمثل فى البحث عن القضايا العامة من جانب آخر ؛ كالعذالة الاجتماعية (فى مسرحية شحوت العظيم) ، وجبروت السلطة (مسرحية البطال) وعذابات المعتقلات (رحلة حفظة) والتكوين اللاعقلانى الإنسانى العبثى للمجتمع (مهزلة ٩٠) والكوميديا الاجتماعية التى تطرح العلاقات الاجتماعية داخل المجتمع المصرى ، فى ظل فئة جديدة تمل بثرائها الفاحش السريع شروطها فى تكوين أخلاقيات أخرى ، أقسدت بها جانباً من المجتمع المصرى المتمسك بتقاليد وأخلاقيات الثابتة (غير مخصص للبيح) .

إن هذا الالتزام بالقضايا الاجتماعية والسياسية العامة ، نراه يؤثر تأثيره البالغ فى اختيار النصوص التى تستخلص مادتها من الأدب المسرحى العالمى من جهة

أو تمثيلها لبعثت درامية داخل الشخصية المسرحية ، ظهرت هذه الأراض بوضوح في تلك العروض ، بالإضافة إلى تبني موندل متكرر للمسرح في الأفلام ، وهو الاستعانة بالأغنية واللوح الاستعراضية الرافضة غير الموظفتين (في معظم العروض) لخدمة المعنى أو المضمون الدرامي .

استطاع مخرجو الجيل الثاني (ناصر عبد المنعم وأحمد عبد الجليل ومحمد المصري وسامى طه وسهير زاهر) استطاعوا أن يتلاحموا ويتواصلوا مع الجيل الاقدم (إميل جرجس ، فوزى وصلاح مرغى وطه عبد الجابر) كما أنهم استطاعوا . أن يثبتوا لنا بدرجة مقبولة تمكثهم من مفردات لغتهم الإخراجية وروايات الفنية ، إلا أنه حان الوقت للتركيز من خلال العمل المسرحى على أسلوب أداء الممثل - العنصر الأساسى فى التجربة المسرحية - من أجل - تنقية لغة الفنية من شوائبها التى

فرضتها أجهزة الإعلام من تلفزيون وإذاعة وفيديو من خلال الكم الهائل من التمثيليات والعروض

المسرحية الفجة عبر أداء تمثيل مبالغ فيه ؛ وهو دور ينبغي أن يقوم به المخرج المسرحى باعتباره فناناً ومصلاً مسرحياً وليس مجرد صانع عرض .

الملاحظة التالية لملاحظة شكلية ناشئة عن الأخطاء فى رص أسماء المؤلفين والشعراء ، ووضعها فى مكانها الصحيح . فمسرحية « رحلة حنظلة » التى قدمتها فرقة أسوان مأخوذة عن نص سعد الله ونوس الكاتب السوري ، والمأخوذة عن نص بيتر فافيس - الكاتب الألمانى ، والعرض الذى شاهدناه ، ليس هو النص الاصل لسعد الله ونوس كما هو منشور فى البرنامج المطبوع ، ومسرحية « المهزلة ٩٠ » للفرقة القومية بالوادى الجديد ، مأخوذة عن نص يوسف إدريس ، وليس النص الاصل كما هو فى البرنامج ، كما أن مسرحية « المجهاتين » مأخوذة عن النص الروائى لكاتب امريكى وليست تاليفاً مصرية خالصاً وكان ينبغي تجاوز مثل هذه الأخطاء .



تبقى قضية أساسية وهى أن هذا المهرجان جاء لنا بجيل من

الممثلين القادرين على التحكم فى مفردات لغتهم الفنية بشكل يتميز بالتلقائية والشعور بالرفق والتعامل مع أدوارهم بفهم ، هم محتاجون فقط إلى المخرج المسرحى الواعى الذى يلتزم أمام ممثليه ، بأن يقدم عملاً للفريق فى المقام الأول مع تقديمه لنفسه فى المقام الثانى . إن إضراء أدوات الممثل تقع بالدرجة الأولى على عاتق المخرجين وقدرتهم على تفسير أعمالهم المسرحية ومساعدتهم فى استخراج قدراتهم الفنية والاستفادة منها . وبدون وجود ثقافة مسرحية وإنسانية عامة مشتركة بينهما ، دون « ورشة » فنية تسمح وتعلم ، سيفقد العرض المسرحى جزءاً جوهرياً من قيمته الفنية .

كان مهرجان الفرق القومية المسرحية - على الرغم من هذه الملاحظات تظاهرة مسرحية تستحق التقدير ، لأن جهود فنانى هذه الفرق جهود مخلصه صحتها قدر كبير من الاحتمال والمعاونة ومواجهة العقبات والمشكلات ، من أجل تقديم فن مسرحى ، وفكر حر ، قادر على تغيير مجتمعهم ، بشرط أن يوظف التنظيم الجيد ، ويمنع عن احلام الشعب المصرى وأمانيه .

موت الشعر

١ — مفضل

عندما مُنحت منذ قرابة شهرين ، الشاعرة مونا فان دايين Mona Van Duyn جائزة بولتيزد للشعر لسنة ١٩٩١ حفزني على الرغبة في قراءتها ، وربما الكتابة عنها مقطع أو مقطعان من إحدى قصائدها ، نُشرا مع خير توزيع الجوائز في شتى مجالات الإبداع الفكري والإعلامي .

لم يكن الدافع وراء هذه الرغبة عقلية شعرية تكشف عن نفسها في أبيات ممدودات ولكنني شعرت بفضول شديد لاستطلاع عالم هذه الشاعرة بعد أن علمت من الأسطر

القليلة التي كتبت في التعريف بها وكان هذا التعريف في الحقيقة خروجة خاصة وأن الجائزتين الأخريين للأدب أعطيتا لكاتبتين ذائمتي الصيت جون أديك updike عن روايته الأخيرة رابيت يموت « أو راحة » رابيت « الأبدية ونيل سايمون عن مسرحيته « فقد لي يونكرز » — أقول إنني علمت من هذا التعريف أن مجموعتها « تغيمات قريبة » هي كتابها الشعرى السليح ، وأن الشاعرة وهذا هو الأهم تبلغ من العمر ٦٩ عاماً . وهي بالإضافة إلى ذلك كما يقول أحد النقاد « تبحث عن الإمكانيات والتضمينات الاستعارية

الكامنة في الحياة اليومية وهي تستطيع أن تفعل ذلك بأسلوب فكه هذا إلى جانب أنها أسست ، بمشاركتة زوجها سارليس ثيرستون ، مجلة أدبية فصلية « منظور » Perspective وقد مُنحت عنها جائزة روث ليل Ruth Lilly لهذه الأسباب ، شعرت بالرغبة في قراءة مجموعتها الأخيرة . على الأجل

٢ — البحث عن الشعر

وفي اليوم التالي لنشر خبر توزيع جوائز بولتيزد في الصحف ، توجهت إلى مكتبة « سان مارك » في « الإيست فيلدج » أو قريبة

جريتشت الشرقية ، الجانب الشرقى لما يعادل في نيويورك منطقة وسط البلد في القاهرة ، أو الى اللاتينى في باريس .

وقد اخترت هذه المكتبة بالذات ، لانها من مكتبات المدينة القليلة التى لا تزال تحتفظ ل مظهرها ومحتواها بطابع الجدية والابتعاد عن السوفية ، أو ما قد يسميه خبراء التسويق إعطاء مكان الصدارة للسلمة الرائجة شعبياً ، حتى لو كانت كتاب كيتي ليلي « نائسى ريجان ، وهو طابع في الحقيقة باهظ الثمن ومتروك في واقع اقتصادى جهل لا يقيم هذا النوع من الرومانسية التى سقطت خلال العقدين الاخيرين — أهم مكتبات ما نهائن ضحايا له ، وفي مقدمتها « سكريبنر » التى لم يُنقذ منها غير واجهتها ، كائز معمارى قوسى .

ولكن ، لشئ ما كانت دهشتى عندما اكتشفت أن ذخيرة « سان مارك » تخلو من أى كتاب شعرى لموتافان دايين . وعندئذ أدركت أنه من العبث التصوف بعشرات المكتبات الأخرى التى تترى بها شوارع « الفيلدج » شرقاً وغرباً ، وما عدا ، اقتصادا للجهل والوقت إلا أن اتصل تليفونيا بمكتبة

« جوثام » وهى من أعرق مكتبات ما نهائن التى يتردد عليها جمهوره من الكتاب والشعراء والمفكرين المعروفين ، ولأبد أنى ساجد غايتى هناك .

واتصلت بالفعل ، وكانت خيبة الأمل الثانية . فللقائمة بشئون المكتبة العريقة اعتذرت لعدم وجود الكتاب ولكنها تكزمت بالوعد بطلبه من الناشر خاصة بعد تكريمه بجائزة بوايتزر ، وطلبت منى ، إذا أردت الانتظار ، أن أعاد الاتصال بالمكتبة بعد اسبوع .

ولأن كل محاولات بحثى باءت بالفشل ، اتصلت بمكتبة جوثام من جديد ، فاعتذرت نفس السيدة عن تعذر الحصول على أى نسخة من الكتاب ، لا لأن الأيدى تخاطفته ، ولكن لأن معظم هذه الكتب الشعرية ، ما لم تصدر عن دار نشر كبيرة ، تصدر في طبعات صغيرة توزع في الغالب على مكتبات الجامعات وهى بالآلاف ، ومن ثم لا تقع عليها عين القارئ العادى . وقبل أن استسلم لليأس تماماً ، وذات يوم ، سألتنى ابنتى الكبرى إن كان لدى أعمال إدجار « آلان بو » الشعرية الكاملة ، فقلت لها أن الكتاب لدى بالفعل ، ولكنه في

القاهرة ، ونصحتها قبل أن تتجه إلى أية مكتبة أن تبحث في مكتبة شقيقها الصغرى التى تحوى مجموعة كاملة من كتب أبرز شعراء العالم ، ومن بينها كتبى الخاصة التى دأبت على مصادرتها بطريقة منهجية طويلة الامد .

والاسف لم تجد إلا مجلداً مصوراً ضخماً يقع لى حوالى ٧٠٠ صفحة يضم « حكايات إدجار آلان بو » التى حققها وذيّلها بالوصاى استيفان بيشان ، وكان لابد إذن من البحث في المكتبات .

وفي الحقيقة ، ومن خلال خبرتى الطويلة بمكتبات نيويورك لم أتوقع أن تصادفها صعوبة في العثور على أعمال إدجار آلان بو ، في أى مكتبة من المكتبات الضخمة الموجودة في وسط المدينة .

ونظراً لثقلها ، الذى لا أعرف سره على قراءة بو ، توجهت رأساً إلى المكتبات المحيطة بمسكننا في قلب المدينة ، ومن بينها مكتبة « لبارنس أند شوبل » ، وأخرى « لديلداى » فقصصت أن تسأل عن الكتاب في فرع ديلداى الألفينى أو الطريق الخامس . ولكنها أجلت المهمة إلى اليوم التالى ، بدافع من الاصباح

والكامل أيضاً ، لأن المكتبة المذكورة قريبة من مكان عملها .

وفي اليوم التالي جاعتني المسكينة في شبه ذهول وهي تقول :

إن تصدق ما حدث ؟ قلت خيراً . وراحت تعكى كيف أنها تجنأ لضياح الوقت ، لأنها ذهبت إلى المكتبة خلال ساعة الغداء ، سألت مسئولة بالمكتبة الضخمة ، التي تتألف من طابقين كل طابق منهما في حجم ملعب كرة قدم ، عن قسم الشعر فأسقط في يدها فهي ليست متأكدة من وجود قسم بهذا الاسم . ولأنها بائمة متزربة فقد رأت أنه من الحكمة ، ولا جمل في ذلك على أية حال ، أن تسأل مدير المكتبة قبل أن تنصر زبونة . وكان الرد أن قسم الشعر في الطابق السفلي ويحد لها المربع بالضبط .

وهناك كانت الصاعقة فقسم الشعر المزعوم لم يشغل أكثر من ثلاثة رغوف من ذلك التيه الخرافي . والأدهى من ذلك أن رَجُلَيْنِ من الأرفف الثلاثة يغطيهما كتاب واحد ، وهو « لحن ملأ قصيدة لسنة ١٩٩٠ على غرار خارطة الغاني اليبوب الأسبوعية أحسن عشر أغان » !

لم يكن هناك أحد غيرها يبحث عن شيء في قسم الشعر ولكنها كما تروى رات حشداً أشبه بالمظاهرة أمام قسم متواضع آخر قريب . وعندما استطلعت الأمر ، عرفت أن القسم المحظوظ يختص بكتب مجتمع « الشذوذ الجنسي » .

وهنا لفظ تكشفت لي حقيقة غائبة مرة ، وهي أن هناك أزمة شعر حقيقية .

٣ — من موت الشعر

كتب الشاعر دانا جيبيو Dana Gisiq في مقال نُشر بعدد شهر مايو من مجلة « ذي أتلانتيك » ، يقول : ينتمي الشعر الأمريكي الآن إلى الثقافة الهامشية . ولم يعد جزءاً من الحياة الفنية والثقافية الأساسية ، فقد أصبح هو الوظيفة المتخصصة لمجموعة صغيرة نسبياً — ومعزولة والشعراء كطيلة لهم وضع ثقال وهم مثل القساوسة في مدينة صغيرة يسكنها « لا أدريين » ولا يزالون يتمطون بغضالة مميّنة من المكانة . ولكنهم ككفنانين أفراد يكادون أن يكونوا لا مريئين .

ولا يخفى الكاتب دهمته للوضع الذي آل إليه أمر الشعر الأمريكي المعاصر ، في وقت اتسم بتوسع غير مسبوق ، في مجالات الفن الشعري فلم يصدر في أي وقت من الأوقات هذا العدد الكبير من كتب الشعر والقصائد المختارة والمجلات الأدبية كما لم يتحقق من قبل لشاعر إن كسب قوته ببسر كما يحدث الآن . فقد استحدثت عدة آلاف من الوظائف الجامعية في مجال تدريس الكتابة الإبداعية ، وما يزيد على ذلك بكثير على مستوى المدارس الابتدائية والثانوية وقد انشأ الكونجرس منصب الشاعر المتوج كما فعلت ذلك ٢٥ ولاية وتوجد شبكة معقدة من المنح المالية للشعراء ، تؤهلها وكالات فيدرالية ومحلية ، يعززها دعم من القطاع الخاص في شكل زاملات للمؤسسات وجوائز ومنتجات مدعومة كما لم ينشر من قبل مثل هذا القدر من النقد للشعر المعاصر ، فهو يملأ عشرات النشرات الأدبية والمنشورات الأكاديمية .

إن الشعر الجديد ينتشر اليوم بصورة مذهلة ، إذ يُنشر سنوياً ما لا يقل عن ألف مجموعة شعرية

جديدة ، بالإضافة إلى مئات
القصائد التي تنبع في المجالات
الصغيرة والكبيرة معا . ولا أحد
يعرف عدد القراءات الشعرية التي
تنظم سنويا . ولكن من المؤكد أنها
تناهت عشرات الآلاف وهناك الآن
حوالي ٢٠٠ برنامج للكتابة
الإبداعية على مستوى الدراسات
العليا في الولايات المتحدة ، وأكثر
من ألف برنامج على مستوى
الكلية . ويفترض وجود عشرة
طلاب للشعر في كل قسم جامعي ،
ستُقرأ هذه البرامج وحدها حوالي
عشرين ألف شاعر مهني مؤهل
خلال العقد القادم . ويطلق الكاتب
على هذه الإحصائية المذهلة بقوله
إن المراقب يمكنه أن يستنتج
بسهولة « أننا نعيش في عصر ذهبي
للشعر الأمريكي » .

ولكن ازدهار الشعراء مع ذلك
ظاهرة محصورة على نحو محزن .
فقد أوجدت عقود من التمويل العام
والخاص طبقة مهنية كبيرة وطلبة
الدراسات العليا والمحترفين
والناشرين والإداريين وقد أصبحت
هذه المجموعات ، التي توجد غالبا
في الجامعات الجمهور الأولى للشعر
المعاصر . وتبعاً لذلك ، فإن طاقة
الشعر الأمريكي ، التي كانت ذات

يوم موجّهة إلى الخارج ، تتركز الآن
بصورة متزايدة في الداخل .
والشهرة تتحقق والجوائز تُوزع في
إطار ثقافة الشعر الهامشية وكما
يقول (راسل جاكوبي) في تعريفه
للكاديمي البارز المعاصر في
كتابه « آخر المثقفين » يمكن القول
إن الشاعر الآن يعنى شخصاً
ما يتمتع بالشهرة بين شعراء
آخرين ولكن هناك عدد من الشعراء
يكفي لجعل هذه الشهرة الموضوعية
ذات معنى. نسبيا وإلى عهد قريب ،
كانت عبارة « لا يقرأ الشعر غير
الشعراء » وحدهم « تُستخدم كاستنقاد
موجع . ولكنها الآن استراتيجية
تسويق مثبتة .

لقد أصبح الوضع ظاهري
التناقض ، إحدى أحجيات عقيدة
Zen للمسويولوجيا الثقافية .
فخلال نصف القرن الأخير ، وبينما
أُسست دائرة جمهور الشعر
الأمريكي التخصص ، انكشفت
دائرة القارئ العام . وبالإضافة
إلى ذلك ، فإن المخرجات التي قامت
النجاح المؤسسي للشعر — وأزدهار
برامج الكتابة الأكاديمية ، وانتشار
المجلات والمطابع المدعومة ، وظهور
مجال احتراف الكتابة الإبداعية ،
 وهجرة الثقافة الأدبية إلى الجامعة

— ساهمت بصورة غير متعمدة في
اختفاء الشعر عن الرؤية العامة .
فالمصنف اليومية لم تعد تنشر
مراجعات الكتب الشعر إلا نادراً وقد
استبعد الشعر منذ ١٩٨٤ حتى
الأسنة الحالية ، كصنف أدبي ، من
« جوائز الكتاب القومية » . ونادراً
ما يراجع النقاد البارزون كتب
الشعر . وفي الواقع ، لا يراجع أحد
، تقريباً ، كتب الشعر فيما عدا
الشعراء الآخرين .

ولا تتوافر مجموعات شعرية
شعبية من الشعر المعاصر ،
باستثناء أنثولوجيات مثل «أنثولوجيا
نورتون» ، التي تستهدف جمهوراً
أكاديمياً . ويبدو ، باختصار كما لو
أن الجمهور العريض الذي لا يزال
يوجد فيما يتعلق بالرواية الجيدة ،
لا يكاد يلاحظ الشعر .

ويحيل الكاتب القارئ إلى
صحيفة «نيويورك تايمز» كمثال
للمصيفة الجادة التي تمنى حفيقة
بمختلف مجالات الفن والفكر في
ملحق — يومي — فنون — ثقافته
له أكثر من ست صفحات ، عدا
ملحق نهاية الأسبوع —
الجمعة — الذي يتألف وحده من
٣٢ صفحة وملحق الأحد « الفنون

والترفيه ، الذى يماثله تقريباً في لحجم .

وبدراسة تغطية الصحفية يقول « رانا جيوبا » يستطيع المرء ان يرى « ميكروكوزم » الوضع الحال للشعر . فالشعر لا يُراجع على الإطلاق في الطبعة اليومية ، ويناقش الشعر الجديد بصورة متقطعة في مجلة « مراجعة الكتب » New York Times Book Review التى تصدر ضمن عدد يوم الاحد . ولكنه يناقش عادة في مراجعات جماعية تُناقش فيها ثلاث مجموعات شعرية باقتضاب معاً . وبينما تراجع الروايات او كتب المسيرة الذاتية فور صدورهما من المطابع ، يمكن ان تنتظر مجموعة شعرية جديدة لشاعر هام مثل « دونالد هول » او « داليف اجناتير » ما يقرب من سنة ، قبل أن يُلاحظ نالده وجودها او يمكن ان لا تراجع على الإطلاق . ولم تراجع مجموعة « هنرى تابلور » « التغير الطائر » إلا بعد أن فازت بجائزة بوليتزر اما مجموعة « روبرت جوز » « إيماءات شفافة » فقد روجعت بعد انقضاء أشهر على فوزها بجائزة دائرة نقاد الكتاب القومى . ولم تراجع صحيفة نيويورك تايمز مجموعة رتيا

دوف الفائزة بجائزة بوليتزر « توماس وبيولا » على الإطلاق .

ويقول الشاعر « دانا جيوبا » إن الشعراء حساسون على نحو يمكن تبريره إزاء مقولات بأن الشعر قد فقد أهميته الثقافية ، لأن الصحفيين ومراجعى الكتب استخدموا هذه المقولات بطريقة تبسيطية ليمثلوا أن كل الشعر المعاصر غير مناسب .

ومراجعة الشعر ليست أفضل في أية صحيفة أخرى . وهى بصفة عامة أسوأ كثيراً من الشعر في كل مكان فلا يعنى أى منه شيئاً كثيراً للقراء والنقادين أو المعلنين — لاي أحد ، باستثناء الشعراء الآخرين .

٤ — نعاة الشعر بين اليوم والامس

وظاهرة التباكي على تضالول الامة الثقافية للشعر ليست جديدة في تاريخ النقد الأمريكى . فهي ترجع إلى القرن التاسع عشر ولكن الجدل الحديث حول الظاهرة يمكن إرجاعه إلى عام ١٩٢٤ .

عندما نشر « إدموند ويلسون » الصياغة الأولى لمقاله المثير للجدل « هل الشعر تكتيك مستعصر ؟ » وقد لاحظ « ويلسون » أن دور الشعر في التاريخ الأدبى ، من خلال مشيخ تضالول بصورة متزايدة منذ القرن الثامن عشر . فتأكد الرومانسية على التكتيف ، في رأيه ، جعل الشعر يبدو « سريع الزوال ومثالي ، حتى تقلص في نهاية الامر إلى مجرد وسيط » غنائى وبينما تراجع الشعر — الذى كان من قبل وسيطاً شاملاً للسرد الحكائى والهجاء والدراما ، وحتى التاريخ والتنبؤ العلمى — إلى الغنائية ، اختصب النثر قدراً كبيراً من مجاله . وقد أكد « ويلسون » أنه ليس هناك خيار أمام الكتاب الطموحين ، في النهاية إلا أن يكتبوا نثراً . ولم يكتب بذلك ، ولكنه تنبأ بأن مستقبل الأدب العظيم سينتهى إلى النثر كلية تقريباً .

وقد تعرض هذا التقييم المتشائم لمكانة الشعر في الأدب الحديث لحصالات جمعت بين الهجوم والتأييد ، ولكنه لم يُنبذ بطريقة مقننة على الإطلاق .

ومن أحدث نعاة الشعر

وأوسعهم شهرة جوزيف إيستين ،
الذى نشرت دراسته النقدية
اللازمة والمؤثرة .. من الذى قتل
الشعر ؟ فى مجلة Commntary
سنة ١٩٨٨ ، ثم أعيدت طباعتها فى
« جريدة برامج الكتبة المتحدة
» بمناسبة انعقاد حلقة دراسية
قاسية عن الموضوع . إن توقيت
مقالة ويلسون مثير للسخرية فعندما
انهى « ويلسون » مقالته الشهيرة
كان « روبرت فروست » و « لاس
ستيفنس » و « ت س إليوت »
وعزرا پاوند » و « ماريلان مور »
و « إى إى كوميونجر » و « روبنسون
جيرفرد » و « هيلدا دولتيل (هـ .
و) و « روبرت جيرفرد » و « و .
أران » و « أراشيبولا ماكليس بيلزا
بانتينج وآخرون يكتبون أدور
قصائدهم التى شملت التاريخ
والسياسة والاقتصاد والدين
والفلسفة ، تعتبر من بين أكثر
قصائد الشعر شمولا فى تاريخ
اللغة . و فى نفس الوقت ، كان هناك
جيل جديد من الشعراء يشق طريقه
إلى المطابع ، ومن بينهم « روبرت
لوويك » و « إليزابيث بيشوب » و
« فيليب لاركين » و « راندال
جاريل » و « ديالان توماس »
وآخرون وقد اعترف « ويلسون »

نفسه فيما بعد بأن بزوغ شاعر
مبتوع وطموح مثل « أوبن » ،
يناقض عدة نقاط من حكمته .

ولكن « جيبيا » يرفض إسقاط
حجة « ويلسون » فى التنبؤ بسقوط
دولة الشعر على هذا النحو المدهى
وهو يرى أنه إذا كانت نبوءات
« ويلسون » غير دقيقة فى بعض
الاحيان ، فإن إحساسه بالوضع
العام للشعر كان ذكيا بصورة
مُحِبَّة ، وحتى لو كان لا يزال
يُكتب شعر عظيم ، فقد تراجع
الشعر من مركز الحياة الأدبية .

• — داخل الثقافة الهامشية

ويرى جيبيا الدليل على تضائل
مكانة الشعر فى انتماع الثقافة
الهامشية نفسه فشعائر عالم الشعر
الراسخة — القراءات والمجلات
الصفيرة — والمحترفات
والمؤتمرات — تكشف عن عدد
مدهش من التقديرات المفروضة
لماذا لا يمتزج الشعر إلا نادراً مع
الموسيقى والرقص أو المسرح فى
معظم القراءات يتألف البرنامج من
الشعر فقط — ويكون فى العادة من
شعر المؤلف ضيف الأسمية وعلى

عكس ذلك ، عندما كان ديالان
توماس يقرأ الشعر ، منذ أربعين
سنة ، كان يقضى نصف أمسية فى
قراءة أعمال شعراء آخرين .

ويع إن توماس كان أبعد عن
نعتة بئناك إلذات ، فقد كان مع
ذلك . متراضعا أمام فنه ، أما
اليوم ، فمعظم القراءات هى
احتفالات بانا الشاعر أكثر منها
بالشعر نفسه . ولا غرو فإن جمهور
هذه الأحداث يتألف ، فى الغالب من
شعراء ومشروعات — شعراء
وأصدقاء الشاعر ضيف الأسمية .
وبينما لا تزال تنشر الشعر

بضع مجلات من بين المجلات ذات
الاهتمام العام ، مثل The New
Yprkrt, The New Republiq
فى كل عدد من أعدادها ، فليست
هناك غير مجلة واحدة منها وهى
The Nation تنشر مراجعات كتب
الشعر بصورة منتظمة وينشر بعض
الشعر فى حفنة من المجلات
الصفيرة والفصليات التى تهتم
بمناقشة برنامج نقال عريض لقراء
غير متخصصين مثل The New
the Hudson و Criterion
Review مثل The Three — enny
Review ولكن معظم الشعر ينشر
فى مطبوعات تخاطب جمهوراً معزولاً

من المهنيين الأدبيين ويصفه
أساسية من مدرسي الكتابة
الإبداعية وتلاميذهم .

والليل فقط من هذه المجلات ،
مثل American AWP Chrono-
cle و Poetry Review يعزج على
نطاق واسع ، بدرجة معتدلة والكثير
من هذه المجلات يتداولها عدد
لايكاد يُذكر من القراء . ولكن حجم
التوزيع كما يقول « جيوبا » ليس
هو المشكلة وإنما المشكلة هي
إحساس هذه المجلات بالرضى عن
النفس أو الاستسلام للوجود في
إطار ثقافة هامشية .

وبحل ظاهرة التوقع والانزعالية
التي تتميز بها مجتمعات
الأكاديميات المنتجة للشعر . يقول
« جيوبا » إن انتشار المنشورات
والطابع الأدبية خلال الثلاثين سنة
الماضية كان استجابة للحاجة
الناشئة للدرسين الذين يمارسون
الكتابة إلى الشرعية المهنية أكثر
منها استجابة لشهوة الجمهور
المتزايدة للشعر . وكما تنتج الزراعة
المدعومة غذاء لا يريده أحد ،
أنشئت صناعة شعر لتخدم مصالح
المنتجين ، وليس المستهلكين . وفي
غمار العملية ، بُثت خيانة أمانة
الفن

وقد وأدت ثقافة الشعر الهامشية
من الشبكات المهنية التي أوجدها
هذا التوسع التعليمي .

رد على نكسة الشعر الموت الشعر

توحيًا للصياد ، خاصة وأن
الموضوع هو « الشعر الأمريكي » .
وأطراف الجدل أمريكيين ينبغي
على الأقل ، أن تستمع إلى مرافعة
شاعر هام هو « دونالد هول » دفاعاً
عن الشعر .

يعترف « دونالد هول » بأدب
ذي بدء ، في مقال نشرته مجلة
« هاربرز » Harpers في عدد
سبتمبر ١٩٨٩ ، تحت نفس
العنوان الفرعي المستخدم أعلاه ،
أن الشعر ، حسب الإدراك الحسي
العالم الشائع له مرادف للتفوق
أو العقل الباطن . وإن هناك اتفاقاً
عاماً على أن الشعر لا يقرأه أحد ،
وأن عدم قراءة الشعر هي (١)
معاصرة و (ب) تقليدية . ويستتبع
(١) أن الأسلاف ، في زمن ماضٍ
غير بعيد كانوا يقرمون القصائد ،
وأن الشعراء كانوا اغتياها وذائعي
الصيت ويستتبع (ب) أن قراء
الشعر يتتالقصون سنوياً . أو يقل
عدد الذين يشترقون كتب الشعر
أو يحضرون القراءات الشعرية .

وعندما كان الشعراء ينتمون إلى
طبقة أعرس من الفنانين والمتقنين
رُكزوا حياتهم في مجتمعات
البوهيميا الحضرية ، حيث حافظوا
على استقلال مراتب عن المؤسسات
. وما إن بدأ الشعراء ينتقلون إلى
الجامعات حتى تفلوا عن تعددية
الطبقة العاملة ب : « جرينتش
فيلاج » و « نورث بيتش » من أجل
تجانس الأكاديميا .

وقد وجدوا في البداية على
هوامش إدارات الأدب الإنجليزي ،
وكان هذا الوضع على الأرجح
صحيحاً . وبدون درجات علمية عالية
أو فنون مهنية رسمية ، كان
يعترف بالشعراء كمخطلوقات
خاصة . وكان يُسمح لهم بأن
يتصرفوا حسب قوانينهم الخاصة ،
ولكن مع تنامي الطلب على الكتابة
الإبداعية ، توسعت وظيفة الشاعر
من الطابع الأدبي المحض ، إلى
واجبات إدارية .

ومع تكاثر إدارات الكتابة
الجديدة ، قام المهنيون الجدد
بتصميم هيكلهم الأساسي —
أسماء الوظائف المنشورات
والمؤتمرات السنوية والمنظمات —
لاحسب معايير البوهيميا
الحضرية ، بل المؤسسات التعليمية

ومن المعلومات العامة أيضا : أن الشعراء وحدهم هم الذين يقرمون الشعر ، وأن الشعراء أنفسهم مسئولون عن ابتعاد الجمهور عن الشعر . وأن الجميع يعرفون الآن أن الشعر « عديم الجدوى » وقد تجاوزته العصر — كما ذكر « فلوير » في « بوفار وبيوكشييه » منذ قرن مضى .

ويبقى للاستفادة من هذه الحقائق المروية — جيدا بالرجوع إلى مجلدات مجلة تايم Time ومقال «موند وولسون» «هل الشعر تكتيك محترف؟» ومقال جوزيف إيستين ، من الذي قتل الشعر؟ ويقول «هول» إن مجلة «تايم» التي وصفت قصيدة «الارض الخراب» في ١٩٢٢ بأنها خدمة مجدت ت. س. إليوت في غلافها سنة ١٩٩٠ ولكنه يضيف .. إنه من المؤكد أن كتاب مجلة تايم ومحرريها قد تغيروا خلال ثلاثين سنة ، ولكنهم ظلوا أيضاً كما كانوا : فالمقالة دائماً الذين يكبرون في السن . يموتون ، مخلفين وراءهم الأرقام فيعد عصر «إليوت» و «فروست» و «ستيفنس» و «مور» و «ويليامز» كان الباقين الصغار «لويل» و «بيريمان» و

«جاربيل» و«بيشوب» وعندما ماتوا أعلن الصحفيون الرثائيون الأصغر / سنّا أن الأرقام الموتي قد غدوا عمالقة لُفحة واحدة ... والآن أصبح الشعراء الشبان أقزاماً .

ويُقدّر «دونالد هول» رأى وولسون بأن الشعر المرسل قد عفا عليه الزمن ، لأنه لم يعد له علاقة بإيقاع ولغة حياتنا ، وأن بيتس كان آخر شاعر استطاع أن يكتب الشعر المرسل ليقول : إن بيتس لم يكتب شعراً مرسلاً ذا قيمة بينما كتب شاعران أمريكيان من معاصري وولسون شعراً مرسلاً رائعاً ، وهما : فروست الذي انطلق من «وردزورث» ليكتب شعراً مرسلاً أمريكياً متقدراً ويصنف خاصة في مونولوجاته الدرامية ، التي ربما كانت أفضل مثال حديث لهذا الشكل ، وسيلفنز ، الذي انطلق من «تتيسون» ليكتب شعراً في روعة شعر «تيتونوس» ثم يخلص دونالد هول إلى أن الشعر لم يكن صنعة «ولسون» على الإطلاق ، ويكفي أنه اعتبر الشاعرة «دونا سان فنت ميلاي» أعظم من كتب الشعر في عصرها وأفضل من «فروست» و

«ماريان مور» و«ت. س. إليوت» و «عزرا باوند» و «ويليام كارلوس ويليامز» .

وبعد مضى سنتين عاماً على إعلان «ولسون» أن الشعر يحترف ، جاء إيستين ليعن اغتيال الشعر . ويقول «هول» ساخراً ويطبقة الحال كان شعراء العصر الذهبي لإيستين — ستيفنس وفروست وويليامز وإليوت — هم نفس علامات احتضار الشعر لدى وولسون ، مصداقاً لنظرية عمالقة الأوس والأزام اليوم .

يقول «هول» إن مراثي الشعر المربية لا ينبغي الرد عليها . ولكن الكلبة التي يتردد نقلها مع ذلك ، يمكن أن تتحول إلى حقيفة لقد ذكر إيستين أن صحيفة «لوس أنجلوس تايمز» أعلنت في العام الماضي أنها ستوقف عن مراجعة كتب الشعر . وقد أشار «جورثان ياردل» في صحيفة «واشنطن بوست» إلى نفس الحدث ، الذي لم يتملق على الإطلاق ، ثم راح يكيل الثناء على شيء لم يحدث أبداً .

وقد ساق «هول» نفس البيانات التي حصرتها «جيبوا» فيما أسماه «الثقافة الهامشية» ليخلص إلى نتيجة مختلفة ، وهي أن الشعر

الأمريكي لم يقتل ، وأنه على العكس ، يفيض حيوية ، وأن أرقام التوزيع التي حققتها بعض المجموعات الشعرية أخيراً (..

كتاب الكوابيس ، لجالواي كينيل - ٥٠ ألف نسخة) تؤكد أن فن الشعر حي ، وأن جمهوره ينمو ويزداد .

نيويورك

الجمال المختلج فى أضخم معرض للسيرىالية

وهو معرض ضخم بدأ يوم ٢٥ إبريل
وسيقى حتى ٢٦ أغسطس فى
باريس ، ثم ينتقل إلى مدريد بداية
من ٧ أكتوبر ليبقى فيها حتى نهاية
شهر نوفمبر من العام الحالى .
ونظرا للدور الذى لعبه اندريه
بريتون فى تأسيس الحركة السيرىالية
وإنعاشها وبلورتها ثم التنظير لها فى
كتابات العديدة ، فإن المعرض يعد
فرصة نادرة للتعرف على هذه الحركة
من كافة جوانبها باعتبارها واحدة من
أهم الحركات الفنية والفكرية فى
القرن العشرين ، وذلك بسبب عمق
التحولات التى أدخلتها على الرؤية
الفنية مما دفع للكثيرين إلى اعتبارها
الخط الفاصل بين رؤية القرن التاسع
عشر الرومانسية وما بعد

والم يخرج عام ١٩٩١ على هذه
القاعدة الثابتة فى الحياة الثقافية
الباريسية ، فقد أقيم معرض شامل
لأعمال الفنان التائرى جوردج سورا
الذى ابتدع تقنية جديدة فى الرسم
التائرى تعرف باسم « التقسيمية »
Divisionnisme أراد بها أن
يجعل من فن الرسم نوعا من العلم
الدقيق .

أما المعرض الثانى وهو موضوع
هذه الرسالة فهو الذى يحمل عنوان
« الجمال المختلج La beauté
Cpuulsive » ويستعرض حياة رائد
السيرىالية وأبرز الوجوه الفكرية
والفنية فى النصف الأول من القرن
العشرين اندريه بريتون وأعماله .

فى كل وقت من أوقات السنة
تمتلئ باريس بهشرات المعارض
الفنية الصيفية الهامة . لكن المدينة
تشهد كل عام معرضا أو معرضين
يتصفان بالضخامة والشمول ،
وتسلط عليهما الأضواء ويهتم بهما
الجميع . وعادة ما تجمع هذه
المعارض الضخمة التى يستغرق
الإعداد لها سنوات معظم أعمال
الفنان أو الحركة الفنية موضوع
المعرض فى مكان واحد . ومن المشاهد
المألوفة بالقرب من الأماكن التى تقام
فيها هذه المعارض ، صفوف الزائرين
الممتدة مئات الأمتار التى يتطلب
الوقوف فيها ساعتين أو أكثر قبل
التمكن من الوصول إلى شبك
الذاكرة .

الرومانسية ، ومفهوم الحدائق mod-ernisme الذي ما لبث يمارس تأثيره على كافة أشكال التعبير .



والعنوان الذي أطلق على المعرض ، « الجمال المختلج » مستمد من أحد النصوص الهامة لاندريه بريتون التي وردت في كتابه Najido ناهدا والذي يصلح تعريفاً للسريالية أو على الأقل تحديداً لما سعت إليه وهذا النص الذي يبدأ بعبارة جازمة تقول « الجمال سيكون مختلجاً أولاً يكون » يضي مفسراً « لا يجب أن نخاطب بين الجمال وكل ماهو طريف أو جذاب أو مستحب ، فلنكن يصل الفنان إلى الجمال يجب عليه أن يكون عرافاً ، كما قال رامبو ، وأن يعثر من جديد على العمق الفطري للإنسان وأن يتعدى عن العالم المنظم للفكر المراقب وأن يمزج المادية بالحدس والعقلاني باللاعقلاني »

وقد عانت السريالية في كثير من الأحيان من نجاحها في هدفها الأول ، أي إيقاظ الجوانب اللاعقلانية في العملية الإبداعية ، وإعطائها مكان الصدارة أي تقديمها على الفكر المراقب والذوق السليم ، فالسريالية كانت بمثابة صرخة ضد المجتمع ومؤسساته وقيمه الزائفة

« وعقلانيته » التي قادت إلى أول مجزأة علمية الأبعاد عيشية الدوافع وهي الحرب العالمية الأولى .

ولهذا كثيراً ما لاحظت بها حالة من الغرابة وأضحت السريالية مرادفاً لدى الكثيرين لكل ما يخرج عن المألوف ويتعدى عن الذوق السليم ، وهذا أمر يمكن تفهمه إذا أخذنا في الاعتبار ماسعت إليه هذه الحركة من تغيير شامل في القيم الفنية من خلال إعادة نظر شاملة في الأدوات الفكرية والفنية المستخدمة في عملية الإبداع والخلق .

ويقدم المعرض ٥٣٠ عملاً فنيا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحياة أندريه بريتون ، ففيها مجموعة مأخوذة مباشرة من مجموعته الشخصية ومجموعة مستعارة من كبرى المتاحف في العالم . وتشمل هذه الأعمال ٢٥٠ رسماً زيتياً ، و ١٣٠ قطعة نحت ، وما يطلق عليه اسم « الأشياء السريالية Objets Surrealistes » . و ٧٠ قطعة من النحت البدائي فضلاً عن العديد من الوثائق والكتابات بخط اليد لبريتون وأصدقائه موزعة بين ٢٨ قاعة تشغل الدور الخامس بأسره في مركز جورج بومبيدو للفنون والثقافة ويتتبع الزائر كيفية تبلور

السريالية كحركة فنية من خلال نظرة بريتون الثاقبة ، التي وصفت بأنها نظرة مفنطيسية negard mag-netique وكانت عملية اكتشاف فكرية وفنية كبرى أرست مفهوم الحدائق في الفن ، وأزالت الصدد الفاصلة بين أنواع التعبير الفني المختلفة وأساليب الحياة ذاتها .

ويركز المعرض بصورة خاصة على دور أندريه بريتون الجوهري ليس فقط كممثل وككتشف نادر للمواهب الفنية وكشخصية قيادية قوية وكشاعر (نشرت أعماله في سلسلة لا بليان المرسومة) ولكن أيضاً باعتباره الشخص الذي دفع هذه المغامرة الفكرية والفنية إلى الأمام بإصرار نحو الهدف الذي حدده بوضوح في البيان السريالي الثاني (١٩٢٩) حين كتب يقول « كل شيء يدعو إلى الاعتقاد بأنه ترجع نقطة في الفكر يتوقف عندها التناقض بين الحياة والموت ، بين الحقيقي والمختلج ، بين الماضي والحاضر بين ما يمكن التعبير عنه وما لا يمكن التعبير عنه ، بين الأعلى والأسفل وسيكون من العيث أن يبحث النشاط السريالي عن دافع آخر غير الأمل في تحديد هذه النقطة »

وتبدأ قاعات المعرض الأول بعرض بعض أعمال حركة الدادائية Dodo أو Dodoime التي انتشرت كمنهج فني في سويسرا وفرنسا في الفترة من ١٩١٦ إلى ١٩٢٠ ودعت إلى التمرد الكامل على الشكل والمضمون ، وإخضاع كل شيء « للاقتحام المبالغ وغير المحكوم للعنف » كأسلوب للتعبير وبكرد على عبث الحرب العالمية الأولى التي شهدت التضحية بجيل كامل لتحقيق أغراض مشكوك في مبرراتها الأخلاقية . وحول علاقة الدادائية بالسريالية قال الشاعر الفرنسي بول فاليري إن الحضارة الإنسانية أدركت أثناء الحرب العالمية الأولى ويعدها « أن مصرعها الفناء وفي خضم الدماء والويل ولدت الدادائية ثم السريالية كما لو كانتا موجتين غطت إحداهما الأخرى »

وكان إنصار الدادائية تأكيداً لصدق تجربتهم وعدم تقديمهم لأي تنزلات يهاجمون كل شيء ويسخرون من كل شيء حتى اللغة ذاتها . ويقول ترستان تزارا أحد أبرز وجوه الحركة في بيان (١٩١٨) « سادس صمامات العقل وصمامات التنظيم الاجتماعي ، ستعقد الأخلاق وتنبط الهمم وتلقى بيد السماء في الجحيم

ويعيون الجحيم في وجه السماء ، ساعيد تدوير العجلة الخسبية للسرك الكوني في داخل الروح الحقيقية والنزوة الحرة لكل إنسان »

وغاية الداديين من خلال مغامرتهم العدمية كان الوصول إلى كل ما هو أصيل وحق في صوره الخام ليصبح مادة الشعر وشكله ، فكان الشاعر الدادى Dodoiste يقول : لندمر كل شيء ولنر ماذا سيبقى فالذي سيبقى هو الحقيقة الحقة .

وقد جاءت السريالية لتجاوز هذه العدمية من خلال عملية اكتشاف للأكليات النفسية المطبوعة داخل النفس البشرية والمكبوتة بحكم الأغلال الاجتماعية أو السياسية .

وقد أكد السرياليين من الشعراء والرسميين والأدباء توجههم في بيان السريالية الأول (١٩٢٤) الذي كتبه أندريه بريوتون ، حيث عرف السريالية بأنها « آلية نفسية نقية تود المجموعة السريالية من خلالها التعبير بالكلمة المنطوقة والمكتوبة أو بأي وسيلة أخرى عن طريقة العمل الحقيقية للفكر أى إملاء الفكر في غياب أى نوع من أنواع الرقابة التي يمارسها العقل ، ويفض النظر عن الاعتبارات الجمالية أو الأخلاقية » .

وكان بريوتون (١٨٩٦ — ١٩٦٦) قد اكتشف ما اعتبره إرهابات السريالية لدى بودلير ومالامي وجوستاف موري وكذلك في الخطابات التي تبادلها مع الشاعر جيبوم أبو لينير .

وعندما تم تسريحه أثناء الحرب العالمية الأولى وتكليفه نظراً لدراسته الطبية بالعمل في مصحة نفسية في عام ١٩١٥ — وكان في التاسعة عشرة من عمره — أبدى اهتماماً كبيراً بالمرض النفسيين وبطاهرة الجنون كرسيلة في وسائل التعبير ودرس في تلك الفترة أعمال سيجموند فرويد ، كما التقى بالشاعر أراجون في نفس المصحة النفسية — وكان هو الآخر طالب طب — وكذلك بالشاعر إيلوار وبسوييه ، وتكونت بذلك النواة الأولى للمجموعة السريالية وبدأت تتكون لديه في تلك الفترة مفاهيم حول أهمية الاكتشاف المنظم للعقل الباطن لتغير الرؤية الفنية السائدة .

ورغم تعاون بريوتون مع الدادائية فقد أبعد عنها اعتباراً من عام ١٩٢١ حيث قام بزيارة فرويد في فيينا ، ثم صاحب الفنان فرانسيس بيكابيا إلى برشلونة حيث التقى بخوان ميرو ، وتعددت لقاءاته مع

بيكاسو ورينيه شار وفي نفس العام أعلن وفاة الدادية ونشر بالتعاون مع لوى اراجون وفيليب سوبيه مجلة « ادب » Zhirure حيث نشر أول نص سريريالى وهو « الحقل المغنطيسي » الذى كتب بالتعاون مع سوبيه .

وفي عام ١٩٢٤ نشرت المجموعة السريالية بياناً عند وفاة الكاتب الفرنسى انتاتول فرانس بعنوان « جثة » تدت فيه به وفي نفس العام ظهر البيان الاول للسريالية الذى اعلته في عام ١٩٢٩ البيان الثانى وفي تلك الفترة تجمعت مشكلة تحديد مرقف الحركة السريالية من الشيعية وادت إلى اكبر انقسام بين السرياليين حيث اختار اراجون واليوار طريق الالتزام السياسى بينما اصبر بريتون على الحفاظ على « الموقف السياسى للسريالية » (١٩٣٥) بعبارة اخرى الحفاظ على نقاء المذهب السريالى بعيداً عن « روح الغباء التى تهب من موسكو » .

وقد شهد عام ١٩٣٠ انضمام عناصر جديدة للحركة السريالية مثل دالى وماجريت وفي عام ١٩٣١ قام دالى وجينكاسوتى بخلق أوائل

« الأشياء ذات الغاية الرمزية » Ob-jets a jantiannement sybolique وفى عام ١٩٣٤ نشر بريتون بالتعاون مع ايلوار « الجبل Jmmaculee » بلابل دنس « Cemception حيث تقمصا حالات المرضى العقلين أثناء الكتابة .

ثم توالت بعد ذلك عمليات الطرد من المجموعة السريالية حتى دالى نفسه طرد في عام ١٩٣٩ مما دعا البعض إلى وصف أندريه بريتون الذى كان يعرف عنه عدائه للبابا وللكنائس بأنه أصبح « بابا » الحركة السريالية يمارس الطرد والحرمان باسم المبادئ التى يضمها هو للحركة وفي هذه الأثناء خلق السرياليون الحدث الثقافى والأدبى من خلال المعارض السريالية التى أقاموها في باريس وكان آخرها المعرض الثامن الذى أقيم في عام ١٩٥٩ .

وتبرز الوثائق التى يتضمنها المعرض الدور الحيوى الذى لعبه الشعر في المقامرة السريالية ، فأندريه بريتون نفسه كان شاعراً ، وكان الشعر بالنسبة إليه وسيلة للتجريب والتعبير عن « الحياة الحقة » التى دعى إليها آرثور رامبو في أشعاره والتى نضجت بها قصائد

لا تريامون ، فالشعر كان من الوسائل المفضلة لدى المجموعة السريالية لإعادة النظر في موضوع الفن ولغته ومغزاه وبكمدخل تجريبى لطريقة وجود جديدة تمتص كافة أبعاد الحياة . وكانت المواجهة بين الشعر والفن التشكيل فى « القصائد الأشياء Les objets poemes » والتى يتضمن المعرض سلسلة منها رمزاً على التجارب الجديدة التى تقم بها المجموعة السريالية في مجال الإبداع الفنى .

وقد أولعت المجموعة السريالية بالبحث عن أساليب لاكتشاف المناطق غير المرتادة من النفس الإنسانية وإطلاق المكبوت والمجهول فيه وفقاً للمعنى الفرويدى لذلك dejoule,ent seudien وتحويله إلى فن خالص ولعل أشهر الأساليب التى لجأ إليها السرياليون هو أسلوب الكتابة الآلية lecriture automatique التى تسمح عن طريق الإلهام الفوري للفكر بتخطى الحواجز والعوائق النفسية التى تمنع الكاتب من ارتداد المناطق المجهولة بداخله . وقد كانت فكرة الرحلة فكرة أساسية لدى السرياليين سواء بمعنى مغادرة العالم المألوف المعتاد إلى عالم

الأحلام الطفولية والمستشارة ،
أو بمعنى « رحلة الجنون » معلما
حدث لانتونين أرتو وبطلقة قصة
ناجدا لأندريه بريتون .

ولهذا نجد من بين أنواع التكنيك
التي استخدمها وطورها
السرياليون — وتدخل جميعها
ضمن الإطار التجريبي — محاضر
الأحلام وجلسات أحلام اليقظة التي
كانوا يجتمعون فيها لإلهام أحلامهم
بصورة جماعية وتقليصها . وقد اعتبر
هذا نوعا من أنواع التعبير السريالي
وللاستفادة من نتائج هذه التجارب في
فهم العملية الإبداعية قامت المجموعة
السريالية في عام ١٩٢٤ بإنشاء
« مكتب الأبحاث السريالية » في
باريس .

ومن بين الأساليب التي لجأت
إليها المجموعة السريالية والتي
استخدموها عدد من الفنانين
التشكيليين في رسمهم لعبة أطلق
عليها اسم « اللعبة اللذيذة » le
cadareococquis التي يقوم أحد
الفنانين ولهذا لقراءتها بكتابة جزء من
عبارة ويكتبها فلان آخر دون أن يرى
ما كتبه الفنان الأول وهكذا مما
أعطى كماً هائلاً من العيارات الغربية
المدهشة في قدرتها الإيحائية ، وكانت
أولى العيارات التي كتبها أندريه
بريتون وسوبويه وإليوار تغول « اللعبة

اللذيذة ستشرب النبيذ الجديد »
cadare esquis boira le vin
mameau مما أعطى هذا الاسم
الغريب لهذا الأسلوب السريالي في
التعبير الجماعي والذي استخدم
كذلك في الرسم . وقد نشر العديد من
النتائج التي أثمرتها هذه « اللعبة »
في مجلة الثروة السريالية والتي
اعتبرتها من الاكتشافات الهامة
« للصدفة الموضوعية le Hasard
l'objectif وللظهور السحري للاعقلاني
le rruption magique de pirra-
tiennel في العملية الإبداعية .



لقد كانت المغامرة السريالية في
المقام الأول صرخة احتجاج قوية ضد
المجتمع والتقاليد الفنية القائمة في
تلك الفترة ، ولا يستطيع الزائر إلا
أن يلحظ الطابع الهجومى المتعمد
لبعض نتائج المجموعة السريالية وهل
رأسهم أندريه بريتون الذي كان
إحداث الصدمة لدى الناظر إحدى
وسائله للولوج إلى أعماق الأشياء ،
فعندما قال في البيان السريالي الأول
« أن العمل السريالي الأكثر بساطة
هو أن يتخذ المرء إلى الشارع حاملا
مسدسه في يده ويطلق النار بصورة
عشوائية على المسارة بالقصى
ما يستطيع » ، كان يهدف إلى التعبير
عن رفضه للمجتمع القائم ومؤسساته
مما دعا عددا من ممثل السريالية
اليوم مثل الكاتبة أني لوبران إلى

التنديد بإقامة هذا المعرض الضخم
الرسمي لأندريه بريتون الذي كان
يرفض كافة مظاهر التكريم ويمقت
الجانب الرسمى في الفن معتبرا نفسه
هائشيا بالنسبة للمجتمع القائم ، غير
أن الإقرار بمكانة أندريه بريتون إن
دل على شيء فهو على قدرة المجتمعات
المتقدمة في استيعاب الكل حتى أكثر
المعارضين لها ضراوة كجزء لا يتجزأ
من نتاجها الثقافي . ولعل هذا هو أحد
مصادر قوة وحيوية الثقافة في
المجتمعات الغربية .

الملاحظة الأخرى التي يثيرها
الحديث عن هذا المعرض أو هذه
المعارض الضخمة التي تقام بانتظام
كما قلت في البداية هو الجانب
التجاري التسويقي الضخم الذي
يصاحب إقامتها ، فعملية الاجترار
الثقال المستمرة وإحياء الأعمال
القديمة ، وإعادة طبع الكتب وتنشيط
بيعها في إطار هذه المعارض تدرب مبالغ
طائلة ، هذا دون ذكر موائد هذه
المعارض في حد ذاتها ، وهي تحلق
أرباباً طائفة نظراً للإقبال الكبير
عليها من جانب الجمهور ، فالثقافة في
بلد مثل فرنسا أصبحت آلة هائلة لها
قوانينها الذاتية التي تعمل لها وبها
ولا ينفصل فيها الفكر عن المادة
والفن عن الربح . غير أن هذا
موضوع آخر .

باريس

مسرح جناية الأسلاف ومكونات الوعي النسائى

من المؤثرات المتباينة التى تكشف لنا عن خرافة استقلالية الشخصية النسائية ، وعن طبيعة الطريقة المروغة التى تتسلل عبرها عناصر الإحباط إلى النفس الإنسانية منذ بواكير تجاربها الحياتية الأولى .

(كل الأمور على ما يرام) هى المسرحية الأخيرة فى تلك الثلاثة التى خصصتها شارمان ماك دونالد Sharman Macdonals لسبع أغوار تجربة التنشئة النسائية فى المجتمع البريطانى عامة والإسكتلندى منه خاصة ، والتى بدأت بمسرحيتها الأولى (عندما كنت فتاة اعتدت أن أصرخ وأزق When was a Girl I used to

الحقيقة المناقضة لذلك كلية والتى تشفى بها اللبلة المناقضة للنزعة الإنجليزية المروغة بالتصريح المكبوح understatement الذى يهدف إلى التعبير عن الأشياء بأقل من حقيقتها لتجريد التعبير من أى نزعة انفمالية . ومن هنا كانت أفضل ترجمة تكشف عن هذا التضاد هى (كل الأمور على ما يرام) والتى نستعملها فى كثير من الأحيان للإيحاء بعكس ذلك ، وهو ما تريد المسرحية الإشارة إليه كما سيتضح لنا من خلال التعرف على أحداثها وعلى عذاباتها شخصيتها الرئيسية « مويرا » فى محاولتها لخوض تجربة وسط غلبة

لا يمكن لنا الحديث عن مكونات الوعي النسائى فى المسرح الانجليزى دون ذكر أعمال الكاتبة الاسكتلندية شارمان ماك دونالد التى اكتملت ثلاثيتها المسرحية الكبيرة مؤخرًا بعرض مسرح الرويال كورت لمسرحيتها الجديدة ذات العنوان الغريب (كل الأمور على ما يرام) وهو عنوان يعتمد كما يشير أصله الإنجليزى على ما نعرفه فى العربية بلغة الأضداد ، أى تلك اللغة التى تعنى فيها الكلمة الشيء ونقيضه فى وقت واحد . لأن العنوان الذى يعنى حرفياً أن « كل الأشياء حسنة All Things Nice » هو تعبير يقصد إخفاء

Scream and Sout When We عام ١٩٨٤ وهى المسرحية التى نالت عنها جائزة الإيفنتج ستاندرد المسرحية لأفضل كاتبة واحدة ، ثم تبعها بمسرحية كنا نساء When We Were Women) التى عرضها المسرح القومى عام ١٩٨٨ وما هو مسرح الرويال كورت ، يقدم مسرحيتها الثالثة التى تكتمل بها هذه الثلاثية ، ولست هذه الثلاثية هى كل ما قدمته شارمان ماك دونالد للمسرح ، فلها غير ذلك مسرحية (شجاع Brave) و (زهور برية Wild Shades) و (الإزهار Flowers) بالإضافة إلى رواية واحدة (الوحش وليل الليل The Beast and Night Night) . ومع اننى لم أشاهد المسرحية الأولى من هذه الثلاثية فإن عنوانها وما قرأته عنها ، بالإضافة إلى مشاهدتى للمسرحيتين الأخرتين فى الثلاثية يجعلنى أضع هذه الثلاثية فى مكان يبرز من معالومات الكاتبات البريطانيات الجدد لبلورة صوت مسرحى متميز للمرأة فى المسرح الإنجليزى ، لا يقدم لنا مسرحا كان من الممكن أن يكتبه الرجل ، وإنما مسرحا نسائيا خالصا فى همومه وإنشغالاته ونوعية هواجسه ،

وتصوره للعالم ورؤيته وينيته الدرامية وشخصياته . فمخفصيات هذه المسرحية الأساسية كلها من النساء ، ولا يلعب الرجال فيها إلا أدورا ثانوية تستهدف الكشف عما خلفته العلاقة بهم أو التعامل معهم فى نفس المرأة من جراح .

فثلاثية شارمان ماك دونالد مشغولة ببلورة ما يمكن تسميته بأركيولوجيا الوعى النسائى ، أو وهى المرأة بذاتها ، والتنقيب فى أغوارها عما يميزها عن الرجل من ناحية وما يحدد شخصيتها ويحدد استجاباتها فى علاقتها معه من ناحية أخرى . بالصورة التى يمكن معها اعتبار هذه الثلاثية المسرحية التى لا تعتمد على التتابع وإنما على التتابع والتراكب معا ، وسأوضح ما أعنيه بذلك بعد قليل ، مسرحية واحدة مكتوبة ثلاث مرات . أى أنها عملية تنقيب واحدة فى أغوار الوعى النسائى تسمى فى كل مرة ، ويدرجات متفاوتة من العمق والتوفيق المسرحى ، ومن خلال مجموعة متقاربة من الشخصيات ، للبرهنة على نفس الشيء ، وهو أن الشخصية النسائية هى مستودع الموارىث الثقافية والروادع الاجتماعية ، وهى محاولة التحرد

من هذه الموارىث والروادع فى الوقت نفسه ، ولأن الهاجس النسائى فى مسرحيات هذه الثلاثية الدرامية ثابت فى جوهره اعتدت الثلاثية على بنية دارمية يمتزج فيها التتابع بالتراكب . فالتتابع الذى ينهض فى الثلاثيات عادة على تواصل الشخصيات وتلاحق الأجيال ، لم يعد ممكنا بصيب طبيعة العرض المسرحى الذى يتطلب قدر أكبر من استقلالية كل جزء من أجزاء الثلاثية ، عكس الحال فى الرواية التى يمكن أن يقرأها الملقى واحدة وراء الأخرى . فلا يمكن أن يحظى كاتب بلحظة عرض ثلاث مسرحيات له فى وقت واحد ، أو حتى ضمان أن يقدمها مسرح واحد واحدة بعد الأخرى . ومن هنا كان الحل هو التراكب الذى يتم من خلال تثبيت الموضوع أو الهاجس الشاغل وتغيير الشخصيات فى كل مرة على أن يتم فى كل مسرحية التركيز على بعض العناصر المبلورة لهذا الوعى ، أو لجانب من جوانبه .

فبعد أن اهتمت المسرحية الأولى بدور الأب فى صياغة بعض جوانب وهى المرأة بذاتها ، وركزت الثانية على علاقات النساء من نفس الجيل

بعضهم بالبعض الآخر ، ودور هذه العلاقات في بلورة وعيهم بالمغايرة بينهم وبين الرجال ، فإن هذه المسرحية الجديدة تتعقب آثار ما تخلفه الأسلاف في الذات النسوية ، وخاصة الأم والجدة . ولذلك كان طبيعيا أن تستخدم المسرحية قصيدة فيليب لاركين التي تتناول نفس الموضوع والتي تقول سطورها :

« إن أبائك وأمك أفسدا حياتك / لم يقصدا ذلك ولكن هذا ما فعلاه / لقد ملا حياتك بالأخطاء التي عاشها / وإضافا علاوة عليها مزيدا من أهلك / لقد أفسدها حياتهما بدورهما / أسدت حملي بلبعات لدمية الطراز ومعاطف / كانوا مفرطين في العاطفة نصف الوقت / ويتشاجرون مع بعضهم البعض بشراسة في النصف الآخر / إن الإنسان يورث الطغاة للإنسان / فيتهق الشقاء كجرب ساحل / تخلص من ذلك مكررا بادر ما تستطيع / ولا تلجب أنت أطفالا » .

والقصيدة بالطبع وبسبب عدم تفرقة اللغة الإنجليزية بين المذكر والمؤنث عند مخاطبة يمكن أن تترجم كلها على أنها موجهة

المؤلفة حول بطلتها في محاولاتها للكشف عن أركيولوجيا الوعي النسائي وهي تتكون في المراحل الأولى من حياة المرأة والتي تبدأ فيها في اكتشاف وعيها بالمغايرة فالمسرحية كما ذكرت هي مسرحية « مويرا » التي تشهد مرحلة تفتحها الانثوي عى ذاتها وعلى العالم من حولها . فمع البلوغ المراهقة ينفذ الصدر وتستدير الأهداف ويبدأ الحيش وتدخل الفتاة الغضة عالم النساء . لكن دخول الفتاة إلى هذا العالم ليس مجرد تغيرات عضوية وجسدية خالصة ، ولكنه عملية اجتماعية معقدة يتشكل فيها الوعي النسوي بالمغايرة ، وتنهال فيها على المرأة الطهرات والمواريث المفترزة من الأجيال . وحتى تكشف لنا المسرحية عن ذلك فإنها تعد إلى حيلة درامية مؤلفة تستند إلى ممارسات مؤلفة في الواقع البريطاني ويتم بمقتضاهما تحويل وجود الأم وثأيرها على ابنتها إلى وجود نسي أو وثائقي له حضوره الدرامي ونهايه الفعل ، بهما تحول وجود الجدة وثأيرها إلى وجود فعل حسي ملموس . فالبريطانيون عادة ، وبسبب تاريخهم الاستعماري

لأمراء ، ولو فعلنا ذلك لتطابقت رسالة القصيدة الشعرية إلى حد كبير مع رسالة الثلاثية المسرحية برمتها . لموضوع المسرحية الرئيسي هو أن كل المشاكل التي تسد حياة الإنسان تنحدر إليه من داخل أسرته . وتكشف المسرحية عيشة إصرار الأسرة ، عن طيب قصد بالطبع ، على أن تورث ابنتها كل مساوئها ، وتتخطب الطرق المروغة التي تحكم بها الأسرة الحلقة حول ابنتها فلا تتيح لها فرصة للفرار ، لكنها تسعى في نفس الوقت إلى الكشف عن أن هناك آليات مروغة للفرار ، فباب الاختيار ، مفتوح دائما أمام الإنسان ، ولكن كل محاولة للفرار تتطوى على نوع جديد من الحصار ، وهذا هو الباب الذي تدلف منه إلى المسرحية بعض المسمات الوجودية التي تتصارع فيها المسمة اللندرية بالمعنى الاجتماعي للقدر ، لا المعنى الميتافيزيقي له ، مع المسمة الوجودية بما فيها من عيشة واضحة .

ولنتعرف أولا على تفاصيل الحكاية الدرامية وعلى شبكة العلاقات المسرحية التي تتسجها

الطويل ، يفضلون تنشئة أولادهم في الوطن مهما استدعت ظروفهم العمل خارجه . وهذا هو حال بطلتنا « مويرا » التي تعيش مع جدتها في مدينة جلاسجو الإسكتلندية الصناعية الكبيرة . لأن والديها يعملان في إحدى الإمارات العربية في الخليج .

لكن الأم تكتب لابنتها بانتظام رسائل نسعها ونراها وهي تكتبها أو تقرها علينا من منطقة خلفية في المسرح تمثل على الصعيد الواقعي منطقة وجودها في الخليج . ولكنها ، وهذا هو الأهم تشكل في المشهد المسرحي الذي تتأطر مناطقه المتراكبة طبقات الوعي النسوي ذاته ، منطقة الخبرة الأسرية المباشرة وقد حولتها عملية التفسير الدرامية إلى نص مكتوب ، ولكنه فاعل دراميا يرغم غياب . ومن هنا كنا نرى الأم في كثير من الأحيان ، لا تكفي بعيد جغرافيا لا نسع عنه إلا من خلال رسائله ، ولكن كحضور رازح يؤثر على البعثة ويشارك بفعالية في عمليات الشد والجذب التي تتعرض لها . ولأن المسرحية تهتم بالروافد الأنثوية في مكونات الوعي النسائي فقد غيبت الأب كلية ، ولم نسع عنه إلا من

خلال رسائل الأم وعبر مرشح علاقتها به وخلافتها معه . فالأم تحاول عن بعد أن تربط ابنتها بها بحبل أقوى من الحبل السرى وهو حبل الخبرات المشتركة والأسرار المشتركة والهيمم النسائية المشتركة . ولهذا يبدو خطاب الأم الذي لا تستطيع الابنة منه فرارا للوهلة الأولى وكأنه خطاب ذاتي يحكي لنا عملا يدور لها في الخليج ، ولا يهتم كثيرا بما يدور لابنتها في جلاسجو ، ولكنه يظوى في مستوى آخر من مستويات المعنى في المسرحية على الرؤى النسائية التي تتناقلها النسوة جيلا بعد جيل ، وتشارك أثناء هذا التناقل في تحديد رؤيتين لاتنسهن واستجابتين للمواقف التي تواجههن .

وبالإضافة إلى الأم الغائبة الحاضرة نجد هناك شخصيتين أخريين تشاركان في صياغة مناطق أخرى من خبرة مويرا ووعيها أولاهما هي لندا زميلة مويرا في المدرسة وصديقتها المفضلة ، وثانيتهما هي الجدة ديدرا التي ترى لندا ، وتستعين على أمور الحياة بتأجير إحدى غرف بيتها لبحار سابق عجز لديه بعض المال وليس لديه من يرى شؤنه أو يريث

مدخراته المحدودة تلك والتي تلعب الجدة في أن تستولى على جزء منها بمساعدة الحفيدة التي شغل بها البحار المعجز الذي يشبهها ، ولكنه فقد قدرته الهندسية كما تخبرتنا الجدة التي حاولت فيما يبدو أن تهيه نفسها وتقبلت منه عجزه .

ومن هنا فأنها تشجع مويرا على الذهاب إلى غرفته ، فلا خطر منه ، وهو علاوة على ذلك يندق عليها من أمواله وهداياهم مقابل تلك الزيارات البريئة . لكن مويرا تكره هذه الزيارات التي تحتها الجدة طيها حيث يضيقها بمدايعات السمجة ويحسسه الدائم لجسدها الغض ، كما تكره النقد التي يقدمها إليها ولا تقبلها إلا من أجل جدتها التي تنتظرها في الخارج للحصول على

ما يعطيها لها ، ولا تائب بالحق التي يهدبها إليها وتحاول التخلص منها في أول فرصة سانحة . ولا يمكننا أن نقسو على الجدة وأن ندنن تشجيعها لحفيدتها على ابتذال نفسها بهذا الشكل السفيف ، لأن المسرحية تحرص على أن تؤكد لنا دوافع الجدة البريئة والتي لا ترى ضيرا في أن تستفيد حفيدتها من سقاء البحار المعجز مادام أن يلحق بها الأمر أدنى ضرر . لكن

ما لا تعرفه الجدة إن هذا الأمر البريء في تصورهما يخلق بحقيقتها أبلغ الضرر، فالبرغم من أن علاقتها بهذا البطل لا يمكن إدراجها بأي حال من الأحوال ضمن الخبرات الحسية أو الجنسية، فإنها قد أثرت على تصورهما لهذا النوع من العلاقات، وعقدت من استجاباتهما لها .

أما ليندا، صديقة مويرا الأخيرة، فإنها تكشف لنا من طبقة أخرى في أركيولوجيا الوعي النسائي . وهي تلك التي تساهم في بلورتها علاقات الرفقة النسائية في مرحلة المراهقة ، والتي تسفر عنها محاولة المرأة المستقلة لاكتشاف مغايرتها ، ودور عالم البنات الخارجى في تحديد الأولويات والسلوكيات والقيم . فلندا هي التي تفتح أمام مويرا عالم القيم الاجتماعية النسوية ، ما يصح ارتدائه ، وما لا يجب عمله ، وكيف تستخدم أدوات التجميل أو تفتخر مشد لنهديها ، وكيف تستجيب لمحاولات الشبان للتحرف عليها أو الاقتراب منها ، وكيف تشارك في حفلات الرقص وغير ذلك مما يحسن عمله وما يجب تجنبه لفئة جيدة ، وليندا هي التي تلقنها

أول دروسها العملية في التضامن النسائي ضد الرجال وهو درس خلف في نفسها جرعا لا يتبدل ، لأن نزعة ليندا العاقبة للعب بأعصاب الشبان وإثارتهم أو إغاثتهم سرعان ما أفضت إلى تورطهما معا في كارثة . فقد أدت معاكستها لشاب تمران به كل يوم إلى أخرج لهما الشاب عضوه . أو هكذا زعمت ليندا ، لأن مويرا لم تر شيئا لقصر نظرهما ولعدم اصطحابها لنظارتها التي شجعتها ليندا على عدم لمسها . لكن ليندا تذهب لإحضار الشرطة التي تقبض على الشاب ، وتحت صديقتها على الشهادة ضده رغم أنها لم تر شيئا ، وتدين المحكمة الشاب الذي لا يتحمل الموقف ويتصر في المسجن . ويظل شبه الإحساس بالذنب يطارد مويرا ، بالرغم من محاولات الجدة وأيندا للتخفيف عنها ولإقناعها بعدم مسئوليتها عن موته . ويوطد هذا الذنب المشترك علاقة الفتاتين في محالتهما معا لتجاوز تجربته القاسية .

تبقى بعد ذلك علاقة مويرا مع الشاب جو التي تمتدثر عبرها المسرحية لثر كل هذه الروايد النسائية على معارسة مويرا

لحياتها . فجو يحبها بحق فيما يبدو ، ويفتح أمامها سبل تجربة العلاقة مع الجنس الآخر ، يرغم تحذيرات ليندا التي تمتزج فيها مفارغ التحريم الاجتماعية بعناصر الغيرة النسائية . وتتطور هذه العلاقة وتجرف مويرا في تيارها حتى تكتمل باللقاء الجنسي الأول الذي تبلغ به المسرحية دروبها الدرامية . لأنه في اللحظة التي تتم فيها المواقفة الجنسية ، أو بالأحرى لحظة الإقدام عليها ، تنهض كل التواريق والمخاوف النسائية من سبابتها في مشهد مسرحي جميل ، تهجم فيها كل الشخصيات المسرحية على البطلة خارجة من مكانها ، مقدمة لها مختلف النصائح ، من نواهي الجدة التي تلخص المواريث التقليدية ، إلى نصائح الأم التي تعكس تجربتها ومخاوفها ولا تعرف شيئا عن خصوصية تجربة ابنتها ، إلى إرشادات صديقتها ليندا التي تمتزج فيها الغيرة بالبراءة بالفهم ، والتي تكشف عما في المحفوظ الاجتماعي من سذاجة وعصوية ، إلى تعليقات البحار المعجزة التي تضع بذور الإحباط في قلب التجربة الحسية منذ البداية . وهذا المشهد

التي يبلغ التوتر الدرامي ذروته من أجل مشاهد المسرحية وأكثرها درامية ، حيث ترينا المسرحية الواقعة الجنسية من الخارج والتي تبدو وكأنها مجرد لقاء حسي عادي بين شاب وفتاة ، ولكن الأهم من ذلك أننا نراها من الداخل حيث تتدخل كل العناصر الاجتماعية المشاركة في صياغة الوعي النسوي في تحديد طبيعة الاستجابة ونوعية الاحاسيس الناجمة عنها من متعة أو إحساس بالذنب أو التحدى .

وهذا المشهد هو الذى يكشف لنا عن أن كل هذه العناصر التي شاركت في تكوين وعي « مويرا » والتي يبدو بعضها وكأنه من الأمور الثانوية العابرة التي لا أثر لها ، ما تثبت أن تستيقظ في اللحظة المواتية وتلبس أدوارا متقاربة في حياتها ، يمكن التقلب على أثار بعضها ، بينما يظل بعضها الآخر فاعلا في أغوارها لفترات طويلة . وإيقاف هذه العناصر في لحظة الإقدام على التجربة الأولى ، لا يساهم في إحضار كل التناقضات ودوافع الوعي إلى هذه اللحظة فحسب ، ولكنه يكشف لنا عن مدى تعقد الاستجابة الإنسانية عامة ، والنسائية منها بشكل خاص ، وعن

كيفية مشاركة التواريخ القديمة والخبرات القديمة في التجارب التي يعيشها الإنسان ، وكيف أننا أحيانا ما تقع ضحايا لتجارب الآخرين ، ونضطر إلى دفع ثمن مراراتهم . كما أن هذا المشهد هو الذى يكشف لنا عن مدى الألم الذى تطوى عليه تجربة الوعي وتجربة النضج ، لأن مويرا سرعان ما تكبر أو بالأحرى تنضج بعد ممارسة أولى « تجاربها الجنسية » . وهذا النضج هو الذى يمكنها من مواجهة جو بعد أن عرفت عنه بنفسها الكثير ، واكتشفت أنه يعيش في بدروم بيت مقواضع وأنه من أسرة بسيطة كآسرتها .

ولكن جو الذى أزاحت عنه هذه المعرفة ما تطلع به من غموض وبالتالي من قوة ، لا يستطيع مواصلة العلاقة معها ، لأنه يحس أن معرفتها للحقائق البسيطة عنه ، والتي لا ضير فيها ، قد جرّدت من رجولته إزاحها ، أو بالأحرى من قوته عليها . وهذا أيضا أحد موضوعات المسرحية الأساسية ، وهو أن المعرفة هي سبيل المساواة بين الجنسين من ناحية ، وهي الوسيلة المثلى للقضاء على سيطرة أحدهما على الآخر ، وتحقيق

المساواة المتبقاة بينهما . وهذا هو ما يجعل موضوع المسرحية موضوعا إنسانيا خالصا برغم تركيزه البادئ على الوعي النسائي بشكل خالص ، ويرغم اهتمامها بالتقليب في مختلف طبقات أركيولوجيا الوعي النسائي ، لأن الإيمان في الخصوصية هو أولق الطرق للوصول إلى العمومية المقننة . ولأن الإخلاص في سير أغوار الموضوع الذى تتناوله المسرحية هو الذى يمنع نتائجها دلالات إنسانية واسعة . وأهم ما تتميز به هذه المسرحية هو أنها استطاعت أن تتجاوز موضوعها المحدود ذلك لأنها حصرت نفسها

فيه ، ولأنها استطاعت من خلال بنائها المقنع للشخصيات والذى يتم عبر التعرف على دوافعها المباشرة والخفية ودون التقليل من أهمية هذه الدوافع الذاتية أن تقدم لنا شخصيات إنسانية مقننة من لحم ودم ، لها دوافعها البسيطة ، ولكن تعارض شبكة هذه الدوافع وتقاطعها هو الذى يصنع الدراما الإنسانية ، وهو الذى يعرف وعي المشاهد بذاته وبالأخرين في الوقت نفسه .

ليستمتع بشعور اللحظة الدرامية ويتعامل مع دلالاتها المتعددة من ناحية أخرى . بهذه الطريقة استطاع المؤلف أن يمزج العناصر الدينية بالعناصر الدنيوية ، وأن يخلط المأساة بلحظات الترويح الساخرة الشفوية ، وأن يجسد العلاقات الإنسانية لا من خلال تتبع الأحداث عبر مسار زمني معين ، وإنما من خلال كثافة حضور اللحظة وتوجهها الشعري بالدلالات . وأن يوظف الراوى في إمدادنا بالمعلومات الضرورية التي

توفر الظاهر اللازم لاكمال فهمنا للمواقف التي جسدها أمامنا على خشبة . ومن أمتع مشاهد هذا العمل مشاهد الرقص الذي تتفجر فيه الشخصيات بطاقات حسية تدرج فيها لا عن المكبوت الإجتماعي والدينى فحسب ، وإنما وهذا هو الأهم ، عن المكبوت الجسدى والعصوى . فما أن يعمل المذيع في لحظة ما حتى تتطلب الموسيقى على إحدى الأخوات فتندفع في الرقص الذى ما تلبث عدواه أن تسرى إلى بقية الأخريات في عاصفة تنطلق فيها سموات الحرمين العاصفى والجسدى وتستبد بهن جميعا . وما أن يدعو

جبرى فقد ذهب إلى أسبائها وجرح في برشونة بعد سقوطه من فوق دراجته ، وظل يظلم بقية حياته ، ويعرف مايكل أخباره عندما يصله في منتصف الخمسينات خطاب من أخ له في ويلز له نفس الاسم يخبره فيه أن أباه قد مات وسط عائلته . ذلك لأننا نعرف أن الأب الذى أدخل البهجة على كريس وأحيانا على بقية أفراد الأسرة بحضوره المرح أثناء زياراته القصيرة في الماضي لم يتزوج لم « كريس » أبدا . أما الخال جاك فقد مات هو الآخر بعد عام من أحداث عام ٣٦ تلك .

هذه هي خيط المسرحية الرئيسية ، لكن أهم ما فيها أن تلك الخيط قد تم نسجها على المسرح بمهارة فائقة كان الراوى « مايكل الكهل » يخبرنا فيها عن أحداث تقع في الخمسينات أو الستينات بينما تدور أمامنا على المسرح أحداث عام ٣٦ وحدها ، ومن هنا استخدم المؤلف المراجعة الزمنية في كسر الإيهام من ناحية ، وفي تقديم الحدث وقد أطره ببعد مضلل هو بعده المستقبل الذى يستبعد كلية العناصر العاطفية من الموقف ، ويترك المشاهد أمام توجه الحدث

تفضل داني برادلي النزوح إلى لندن ، كما تلحقها أجنيس ولا يعثر عليها مايكل إلا بعد ربع قرن ، وبعد أن تكون أجنيس قد ماتت وروز تحضر في مستشفى للرؤساء في منطقة نازك القفرة بجنوب لندن . أما الأخت الكبرى كيت والتي تمثل دور الفضائل التقليدية وروادعها المضحكة في بعض الأحيان ، حيث تدعوها أجنيس بالقبة التلقية ، وحيث كانت تقف دائما ضد زيارات جبرى للبيت وتضع الكثير من القيود على حركة كريس وتصرفاتها معه ، فقد فصلت من المدرسة وعانت من الفقر والمهانة ، خاصة بعد فضيحة هرب أختها الصغرى روز . أما الأب

جبرى الأخت أجنيس للرقص معه ،
حتى تشعر بنذر الحسد والغضب
الكلّيم على وجه كريسى ولى كل
حركاتها . من خلال هذا الرقص
كشفت المسرحية عن تيارات
المشاعر المكبوتة وفسرت لنا الكثير
من تصرفات الشخصيات فى سعيها

للحظة التواصل الإنسانى التى
تكف فيها اللغة عن الفاعلية ،
ويمتصع التواصل بالحركات
واللمسات من أعق أشكال
التحقق . ومن خلال هذا المزيج من
التجسيد الحسى وشريحة الحياة
استطاعت المسرحية أن تقدم لنا من

خلال هذه الأسرة الأيرلندية الفقيرة
صورة لصيوات أيرلندا كلها فى
حياة أفضل ، وتجسيدا لحلمها
المستمر التواصل والتحرر
والسعادة .

للفن

الأرض الموعودة

بالمرارة ، وهذه المرارة يتعرف عليها القارئ ويتجرعها شيئاً فشيئاً من خلال استيعابه لمحتوى النص ، وقد لجأ الكاتب إلى تكثيف اللغة والأحداث ، فجاءت روايته أقرب إلى أن تكون رؤياً عقلية ، منها إلى أن تكون رواية بالمعنى التقليدي للرواية .

وأول ما يلتفت النظر في هذا العمل الفني المتميز ، هو توظيف الكاتب لعنصر الزمن في الرواية ، فمن خلاله يغوص الكاتب في أعماق شخصيه ، معتمداً على نقطة ارتكاز زمنية واضحة هي « ليلة » ، « ليلة » ، « ليلة » ، هذه الليلة غير المحددة ، تشكل الإطار الزمني للرواية .

تسمح له ، بأن يعرف على نطاق واسع ، وتسمح لأعماله بالانتشار . كما أن هناك جوائز ثقافية تكتسب قيمتها وأهميتها من منحها إلى أديب مرموق ، أو فنان متميز ، ومن ثم يصبح للجائزة بريق خاص ، تستمد من منحت له ، لا من قيمتها المادية . وقد أجمع النقاد على أن جائزة دار النشر « بلانكا أوخانيس » للرواية لهذا العام ، قد جمعت بين قدر الأديب ، وأهميته ، وبين قدر الجائزة وقيمتها .

والأرض الموعودة ليست رواية من روايات التسلية والإمتاع السطحي ، ولم يقصد كاتبها أن تكون كذلك فهي رواية مفعمة

رواية بقلم « خوسيه ماري جيلينشو » (٢٤٠ صفحة من الحجم المتوسط) حصلت رواية الأرض الموعودة على الجائزة الدولية للقصة التي تخصصها دار النشر الأسبانية « بلانكا أوخانيس » للأعمال الروائية المتميزة ، وهذه الجائزة هي الجائزة السابعة التي تمنحها هذه الدار في مجال الرواية الأسبانية .

ويتفق النقاد في أسبانيا على أن هناك جوائز أدبية ذات قيمة في ذاتها ، وهي كافية لإظهار أديب غير معروف ، وإضفاء الشهرة عليه ، أو بمعنى أصح ، للتعريف به ، وإلقاء الضوء على أعماله ، بصورة

ويتقاسم الرواية ، بطلان
رئيسيان ، أو شخصيتان
اساسيتان ، هما :

أندريس بلاسيو ، « لوبيث
منسور » .. وهما صديقان قديمان ،
تمتد صداقتهما منذ أيام الدراسة
الجامعية ، متقاربان سناً ،
ويشتركان في أن كلا منهما قد
تخطى سن الأربعين .. وهنا يبرز
مرة أخرى أهمية عنصر الزمن في
رسم الشخصيات ، وتحديد
أبعادها ، إذ يصف الكاتب سن
الأربعين بأنه « عمر من هم في عداد
الموتى » .

ويبدو البطل الأول ، أندريس
بلاسيو ، تهسيداً حياً ، ونموذجاً
متكاملاً للشخصية التقليدية
الناجحة ، وشخصية تقليدية
بالمعنى الكلاسيكي للكلمة ، على
حين يجسّد البطل الثاني ، لوبيث
منسور ، نموذجاً للإخفاق والفشل ،
رغم سعيه الدائب الذي لا يهدأ من
أجل النجاح ، وهو الشيء الذي لم
يتوصل إليه مطلقاً . لقد كان يحلم
دائماً بأن يكون شاعراً ، ولكنه لم
يستطع أن يكون هذا الشاعر الذي
تمنى أن يكونه .. هذا الفشل
أو الإخفاق في تحقيق أمنيته ،
يجعله في النهاية يفقد حلمه الذي

لازمه طويلاً في أن يكون شاعراً ،
ليقتنع بدور أكثر تواضعاً ، وعمل
عادي ، تاركاً عالم الشعر ،
والشعراء .

يعرض كل من البطلين لحياته ،
ويبدو عرض كل منهما منطلقاً من
أساس مختلف ، فأحدهما ينطلق
من الإرهاق الشديد ، والتعب ،
والثاني ينطلق من الفشل ،
والإخفاق ، وما بين الإخفاق
والإخفاق تقع الرؤية الذاتية لكل
منهما ، وتؤثر أحداث حياتهما ،
وتتبدى مشاعرهما ، وعلاقاتهما .
وعلى الرغم من اختلاف قدر كل
منهما ، فإنهما يبدوان أسيرين
للماضى ، ماضى حياتهما ، هذا
الماضى الذى يسيطر عليهما سيطرة
تامة . بحيث يشكل لهما « سحابة
قائمة تدعو للتشاؤم ، وتسبب
المرض » على حد تعبير الكاتب .

يتفق كل من « أندريس » ، و
« لوبيث » بعد سردهما لما مرّ بهما
أثناء حياتهما على أن « الإنسان
يولد ، ويعيش ، ويموت ، ولكنه
لا يشعر بالسعادة » ويشكل
الزمن ، بانهكاساته ، ووقعه
عليهما ، بالنسبة لهما « إحساساً
مرضياً » ، وتظهر بدايات هذا
الإحساس المرضي ، وأعراضه

عليهما متمثلة في الإخفاق الذى مرّ
به كل منهما ، بصورة مختلفة ،
وفقاً لاختلاف رؤية كل منهما
الذاتية ، وموقفه . إن الرؤية
الذاتية القائمة لكلا الشخصيتين
تبدو مختلفة ، ومنها يستمد الكاتب
الصورة الذى يثير به هذه الميولنديا
الليلية ، ويثرى بها توظيفه لعنصر
الزمن ، الذى يعد المحور الذى
تستند عليه الرواية .

إن رؤاهما الذاتية القائمة ،
تنشر الظلام في ثنايا الحوار الداخلى
لكل منهما ، وتمتد لتشمل
أو تنعكس على أصوات رواد
الحانة التى اعتاد « لوبيث » أن
يذهب إليها ، والأصوات العالية
المزعجة لزوجبة « أندريس » ،
أو « ريو » الكورى المهاجر ...
وبمرور ساعات الليل التى تبدو
طويلة ، لا تنتهى ، لذوب الحقيقة في
بحر من الأحلام . وتتشكل لوحة
للحاضر من الذكريات ، والرغبات ،
ومن القلق ، وتائب الذات ،
وكل من الشخصيتين يعكس
ليلته ، أو تبدو ليلته من خلاله ،
وتتقدم الليلة ، وتزحف ، وهو
أصماته الداخلية ، وتتخلل من خلال
ذلك كله سمعات النهار البازغ ،
أو ملامحه الخارجية التى تمثل -

أو تعبر عن - رؤية كل منهما للوجه الآخر الحقيقي للذات .

ويمكن ملاحظة أن «خوسيه ماريّا جيلينثو» يستخدم الحوار الداخلي ببراعة ملفتة للنظر ، كما يستخدم الأسلوب غير المباشر للتعبير عن فكرته أو رؤيته ، حيث يلتقي «الشكل» مع «المضمون» في توازن متميز ، ونموذجي ، يحافظ على خيوط الصراع الداخلي الذي يعتدل داخل كل شخصية من شخصيات روايته . وهذا الصراع الداخلي تعبر عنه خيوط معقدة متشابكة ، ومتوازنة في الوقت ذاته . وهذه الخيوط تعبر عن «الجفنة المفقودة» ، «عذاب المرافقة» ، «افتقار الحماس والرغبة» ، «ركود العلاقات الإنسانية» ، «الشعور بالذنب» ، «القلق» ، «عدم الاستقرار» ، «الصراع الذي يدور داخل كل منا بين ما يستطيعه وما يريده» ... وهذه الخيوط تمتد في أنسياب ، لتحيط بهذه الليلة غير المحددة ، تلك الليلة الداخلية ، أو الليلة النفسية التي تستيقظ فيها أشباح الضوف ، والتي يحاول فيها الإنسان ما وسعه الجهد أن يهرب من هذه الأشباح التي تحيط به من كل جانب .

هذه الليلة الطويلة ، يجتمع فيها العلم والخاص ، ويمتزج كل منهما بالآخر . إنها ليلة إنسانية عامة ، يمكن أن تكون في أي زمان ، وأن يحياها أي إنسان ، ولكن هناك إشارات خاصة ، يبدو معها أن الكاتب أراد بها أن تكون ليلة مدريدية (نسبة إلى مدريد عاصمة أسبانيا) نظراً للعديد من الإشارات والشواهد المكانية التي ترتبط بمدينة مدريد .

بشكل عام ، تتسم الرواية بصعوبة أسلوبها الروائي ، ذلك أن الكاتب قد اتجه إلى استخدام أسلوب يتسم بالتكثيف الشديد للأحداث . أسلوب يتعاقب فيه الزماني مع الإنساني ، بحيث يبدو كل منهما وجهاً لعملة واحدة ، هي مصير الإنسان الذي يولد ، ويعيش ، ويموت . وخلال هذا كله يبحث عن سعادة متوهمة ، أو فردوس مفقود ، لا يجدهما أبداً خلال تلك الحياة ، أو على هذه الأرض . ومن هنا جاءت تسمية الرواية «الأرض الموعودة» .

وحياة الإنسان عند «خوسيه ماريّا جيلينثو» ما هي إلا بحث عن هذه الأرض الموعودة .

إنه يحاول الوصول إليها عبر الليل ومساربه ، ودهاليزه ، التي تؤدي بالإنسان إلى أن يواجه ذاته مباشرة ، وتقوده إلى اكتشاف فراغه الداخلي ، مما يجعل من السعي تحديد مفهوم الأرض الموعودة ، لدى الكاتب .



مشروع لترميم قصر الحمراء :

اجتمع خلال الأسابيع الماضية خبراء من جميع أنحاء العالم في مدينة «غرناطة» ، مشكلين اللقاء الثالث حول «قصر الحمراء» ، وذلك لدراسة الحالة الراهنة للقصر الذي يعد تحفة فنية ، ولما معمّاريا فريداً لا نظيره في العالم ، يشهد على عظمة الفن المعماري الإسلامي ، وما كانت عليه الحضارة العربية من ازدهار . وقد جاءت التقارير النهائية مثيرة للخبول والفرح ، وتدعو إلى الذعر ! ذلك أنهم انتهوا إلى أن مرضاً غريباً يسمى مرض الأحجار يهدد القصر ، كما أن الـ ٧١ عاموداً الموجودة في بهو السبّاح قد أصبحت في حالة يرثى لها ، وكذلك أسود نافورة البهو أيضاً ، وهو ما انتهوا إليه بعد دراسة استمرت عامين .

وقد تم إجراء الأبحاث والاختبارات باستخدام أجهزة حديثة وذلك ضمانا لدقة النتائج نظراً لأهمية الأثر . وسوف تبدأ خطة ترميم هذا الأثر الفريد قريباً جداً ، بعد التخلص من المياه ، والرطوبة التي تسببهما النافورة . كما تبين أن اختلاف درجات الحرارة والرطوبة طوال العام تترك أثارها على القصر ، خاصة خلال شهور يونيو ويوليو وأغسطس ، وهو ما سوف يكون له أثره ، دون شك على خطة العمل التي يعكف الخبراء على وضعها الآن .

شخصية هامة في الفكر الإسباني :

توفى الفيلسوف والكاتب

الإسباني ، القطلاني الأصل «خوسيه فیرانیر مورا» في يناير الماضي في «برشلونة» عن عمر يناهز الثامنة والسبعين سنة ، إثر أزمة قلبية حادة لم تمهل طويلاً ، وكان القدر قد أراد لهذا الكاتب الكبير أن يودع الحياة في مسقط رأسه ؛ ذلك أنه كان يعيش منذ عام ١٩٤٧ في الولايات المتحدة الأمريكية . وشاء حظه أن يكون في «برشلونة» خلال الأيام الأخيرة من حياته لتقديم روايته «الآنسة جولدى» التي نشرت ضمن إصدارات دار «ساينكس براك» .

ويعد «خوسيه فيرانير» أحد المفكرين الأسبان البارزين خلال القرن الحالي ، فقد ولد في

«برشلونة» عام ١٩١٢ ، ثم نفي إلى «كوبا» عام ١٩٣٧ ، ثم انتقل إلى منفاه في «شيل» منذ عام ١٩٤١ حتى ١٩٤٦ . وفي عام ١٩٤٧ انتقل للحياة في الولايات المتحدة الأمريكية ، وقام بالتدريس في إحدى جامعات ولاية بنسلفانيا ومن أهم أعماله : «أربع وجهات نظر في تاريخ العالم» الرجل على مفترق الطرق ، و : فلسفة اليوم » وربما كان أكثر أعماله شهرة ، على المستوى العالمي هو «قاموس الفلسفة» الذي نشر في المكسيك عام ١٩٤٧ ، ثم أعيد طبعه ، والإضافة إليه مرات عديدة حتى عام ١٩٨٢ .

معيد

رسالة وارسو : ————— دوروتا متولى

أربعون عاما للمسرح الحديث



الأعمال صندوقاً مالياً يمول أعمال
هذه الفرقة الإنتاج ، العروض
الجديدة وإعادة إنتاج العروض
التجريبية التى أخرجها

روستوفورسكى « Marek
Rostowski .

وزير الثقافة الفرنسى : « جاك
لانج » . سينشئ بعض رجال

● من أهم الأحداث الثقافية في
بولندا الآن ، انعقاد اللقاء الدولى
بالمدينة القديمة البولندية كراكوف ،

حيث تشكلت جمعية أصدقاء
« تادوش كانتور — Tadeusz

Kantor ، الفنان التشكيلى والمخرج
المسرحى الكبير وصاحب الفرقة

المسرحية « كريكوت ٢ — Cricot
2 » وهى من أهم الفرق المسرحية

الطليعية في أوروبا ، وتشكلت هذه
الجمعية للحفاظ على ما قدمه الفنان

من أعمال بعد موته الفجائى في
أبريل الماضى . ويشرف على هذه

الجمعية ويرعاها وزير الثقافة
البولندى : « مارليك



مشهد من مسرحية « فيتلشي للفنانين إلى الأبد » من إخراج تادوش كانتور .

الأساسية لهذا المسرح ، وهي سمة الحداثة والمعاصرة في التناول والعرض . كانت بدايات هذا المسرح ملتصقة بتقديم تجارب وفكر المسرح الاشتراكي ، لكن مديريها المخرج والمصلح المسرحي : ييجي اكسير Jearzy Axer استطاع أن يقدم منجزات الفكر والدراما الغريبة . وكانت ثورة مسرحية كبرى عندما قدم « المسرح الحديث » مسرحية : (في الانتقال جويو) لبيكيت ، التي كانت منعطفاً هاماً بعد عام ١٩٥٧ لتحديد معالم الطريق الفكري والفني الذي ينبغي أن يسير على هديه هذا المسرح ، فكان عليه أن

في هذا المسرح داخل المجتمع المعاصر البولندي بصفة خاصة والإنساني بشكل عام أما النوع فيأتي من اختيار الصيغة والإطار ، فهو مسرح يؤكد على اختيار الكلمة (النص الأدبي) وإتقانه ، والممثل الجيد باعتباره موصلاً للكلمة . ومع أن للمخرج دوراً هاماً داخل هذه العروض ، إلا أنه دور يتخلى في ظل الكلمة وفي رى الممثل ، لا يخترق المساحة الفارغة ليصبح في المواقع الأولى . وعلى الرغم من تنوع المخرجين واختلاف أساليبهم الفنية ، فإنهم داخل هذا المسرح وطوال أربعين عاماً يحافظون على السمة الغالبة والشخصية

« كانتور » . ويشرف فنياً على هذه الجمعية أشهر المثقفين المسرحيين في أوروبا ومن بينهم : المفكر والنقاد البولندي الكبير : « لين بوونسكي » والفنان والمصلح المسرحي الإنجليزي الكبير « بيتر برونك » والفنان البولندي ميتشسواف برونسكي ، والفنان الإنجليزي إلين ستيفارت ، والمخرج السينمائي المسرحي الذائع الصيت أنجي فايدا Ahdzei Wajda ، ويرأس هذه الجمعية النقاد المسرحي الفرنسي الأشهر « دينيس بابليه » . يشاهد ضيوف كراكوف وجمهورها في هذه الأيام أعمال « كانتور » من التصميمات التشكيلية والسينوغرافية المسرحية ، كما يشاهدون أحدث عمل له أتمه قبل موته : « اليوم عيد ميلادى » ، وتسافر به الفرقة بعد ذلك لتقديمه في مونترال ونيويورك .

● ● يحتفل « المسرح الحديث » « Teatr Wspolczesny » بمدينة وارسو بمرور أربعين عاماً على إنشائه . والتسمية التي تطلق على هذا المسرح تقترض عليه أسلوبه ونوعه . أما الأسلوب فيأتي من اختيار العروض والقضايا المطروحة



مشهد من مسرحية «فيليبول» - فيليبول - أخرج كاننير

الجديدة فعل مشجب هذه الحوائط يعلق تاريخ هذا المسرح بأكمله ، إنه تاريخ متوج بالقمم والسقطات غير المتوقعة ، وقد كانت في الوقت نفسه تعبيراً صادقاً عن المناخ الثقافي البولندي خلال ما يقرب من نصف قرن من الزمان .

ولعل من أهم الظواهر الفنية لهذا المسرح ، والفريدة في قيمتها التربوية ، هي أنه كان يتواجد دائماً جسر ما يمر من فوقه خريجو

«البوستر المسرحي» كشاهد عيان على العروض التي قدمها هذا المسرح طوال أربعين عاماً ، بداية من ييجي كرتشيمار مروراً ببيجي اكسير وصولاً لماتشي إنجلرت Maciej Englert الذي يستمر على نفس خط استلذه اكسير ، ويطوره . والطريف أن هذه اللافئات المسرحية «البوستر» المعلقة عن كل عرض جديد ، تنتقل من غرفة المدير التي اكتسبت بهذه اللافئات ، إلى الغرفة المجاورة التي تستقبل بدورها لافئات العروض

يقدم خلاصة الفكر المعاصر في المسرح العالمي الحديث من كتاب المسرح الفرنسي والإنجليزي والأمريكي . لكن «المسرح الحديث» لم ينس أن يقدم أعمال مؤلفيه البولون المعاصرين ومن أهمهم على الإطلاق «مروجيك Mrozek» نقدم أشهر مسرحياته «تاجور» في الستينات فوق خشبته وغيرها من أعماله المسرحية كان مدير الفرقة «اكسير» يختار بعناية فائقة النصوص المسرحية لأفضل الكتاب والمؤلفين العالميين ، باعتبار أن النص — كما يرى — هو العمود الفقري للعمل المسرحي ، والمحتون جسده . ومن فضائل هذا المسرح أن الممثلين الفنانين عناصر بشرية ثابتة كالأوتاد في الأرض لا تتغير بتغير المديرين أو بتوالي السنوات ومروءها . وعندما تدخل العناصر الشابة من بداية هذا المسرح إلى خشبته ، تصبح جزءاً لا يتجزأ من نسج هذا الكيان الفني الضخم ، ليصبحوا ممثلين مع مرور الأيام وتراكم الخبرة ، ولا يقلون قدرة ودرية وحكمة عن الجيل الأسبق ، فهم تحت رعاية أستاذهم مدير المسرح . داخل مكتب هذا المدير وعلى حوائط غرفته تقيم أقيشات

قسم الإخراج ليعملوا كمساعدي مخرج ، ويخرجون قسم التمثيل ليمثلوا داخل هذا المسرح وفوق خشبته ، يتعلمون به ابجديات ومفردات لفهم المسرحية عمليا ، تلك المفردات التي لم يكتسبوها أو يتعلموها حتى النهاية داخل معاهدهم الفنية . كان هذا التواصل شراء لاحدود له للمؤسسين : المسرح والمعاهد الفنية . هذا بالإضافة إلى تعاون الجلات الفنية المتخصصة كمجلة « المسرح » و« ديالوج » لتقييم عروض المسرح الحديث وتحليلها .

يقول مدير المسرح ماتشي إنجلرت

« المشكلة الرئيسية في مسارحنا اليوم هي أننا ننازنا كثيراً عن المسرح الذي يهتم بتقديم « الأدب » [...] وأنا لا أومن كذلك بتواجد ممثل ولد ليمثل . هؤلاء قلة من البشر لديهم موهبة نادرة .. موهبة ربانية .. ولكن يوجد ممثل يتوقف إتيقانه لدوره ، على ما يؤيده كيفية تأديته لهذا الدور ، وعلى نوعية الريبورتار المسرحي وسعة مداه . فإذا أدى الممثل أداءه

الإداعي والتلفزيوني فوق خشبة المسرح ، فيعني هذا أن وسائله الفنية كتمثل لا تتطور ولا تنمو . إن التوقف عن تقديم الأعمال المسرحية الكلاسيكية قد أدى بالمثل إلى التوقف عن اختيار وسائله ووسائله ، ومعاملته لكل أدواره وتناوله لها بلون وصياغة واحدة متكررة تعبر عن ذاتيته كتمثل وليس عن ذاتية الدور الملعب .

ولذلك عندما نستقبل في مسرحنا مجموعة من الممثلين الشباب ، فإننا نقوم برعايتهم ؛ ليس فقط بدفعهم إلى الاستفادة واكتساب الخبرة من الممثلين الأكبر سناً وخبرة ، ولكن بإشراكهم في تقديم عروض مسرحية كلاسيكية هامة : « كظم ليلة صيف » و« الشقيقات الثلاث » و« الإنسان الكبير لصفائر المهمات » . فالعمل الفني ذاته داخل هذا النوع من العروض المسرحية ، يحقق وظيفة مسرحية هامة وهي تطوير التكوين الفني والبقاء الفكري داخل ذوات هؤلاء الممثلين الشباب . فلقاء مثل هذا لجيل جديد من الممثلين مع ثلاثة مؤلفين شكسبير الإنجليزى وتشيفسوف الروسى وفيدورو

اليولندي ، هو لقاء حميى بالكلمة ، ومفردات أداء الممثل الجيدة ، يخلصهم في الوقت نفسه من تبني أسلوب الأداء الفيلس فوق خشبة المسرح ، وهو أسلوب نمطي متكرر تعودوا مشاهدته ويستلبد المدير المخرج « إنجلرت » بأنه لا يؤمن بالمخرج المعلم ، مع أن وجود أسطورة كئذه صحيح . « [...] أومن بوجود المؤلف المسرحي المظم . فأفضل أساليب التعليم للممثل هو أدائه لدور مصوغ بشكل جيد ، وأسوأ أساليب التعليم هو كتابة دور سييء ، وتمثيل مقتطفات مأخوذة من الحياة ، وأسلوب أداء فيلعي فوق خشبة مسرح . تواجه الممثل مشكلة فنية تحتاج إلى حل : قول شيء ما فوق الخشبة وكيفية قوله ؛ فإذا لم نطالب الممثل بهذا ، فإن مهنة التمثيل تتحول إلى شيء من قبيل : إعادة تقديم الحياة اليومية فوق خشبة المسرح بشكل مسوخ ، أو إيصال المتخرج إلى حالة من حالات العاناة لما يشاهده . إن مثل هذه الحالات لا تترزم المنقرج أن يدفع مقابلها ثمناً لبطاقة دخوله المسرح !! »

وارسر

الصحافة الأدبية في الأرض المحتلة

نتائجها .

بعد عام ٤٨ مباشرة حدثت ردة
رومانسية سوداء كثيفة شغلت
نفسها انفعاليًا بالفردوس المفقود
والبرتقال الحزين ، والمصطلحات
التي تُعبر عن الفجيعة الكبرى ،
دون محاولة للارتفاع فوق هذا
الواقع ومحاولة استقراره بصورة
عقلانية ويصدق ذلك على بعض
الكتاب المتأخرين .

لقد بدا الأمر وكأنه خرج من
الجنة لا أكثر دون ، تقدير لأبعاد
الحياة الجديدة .

في القسم الذى بقى من فلسطين
بعد العام ٤٨ ، بقى الأدب متعطلاً

الضائع ، ومحاولة إحيائه وتكريم
رموزه الاعلام ، خاصة أن بعضهم
مازال موجوداً في الشُّتات ، بينما
قلّة على أرضها .

في الأربعينات ، كانت هناك
حركة أدبية نشطة لها رموزها
واتجاهاتها الواضحة ، فبالإضافة
إلى الاسماء الألمعة في الشعر ،
كانت هناك أسماء « محمود سيف
الدين الإسرائيلي » و« فارس
عزّوني » و« نجلاى صدقي » من
كتاب القصة القصيرة الواقعية
الناضجة ، وكان هناك النقاد
« عبد الله مُخلص » الذى عمل في
إطار وعى متقدم بطبيعة المرحلة
التي كان يعيشها وبطبيعة

لا توجد منطقة في الأرض
العربية ترتبط تاريخها وأوضاعها
الأدبية بمجرى الأحداث السياسية
فيها كما هو الحال في فلسطين .
فكما أن أعوام ٤٨ ، ٦٧ هي أعوام
فاصلة في تاريخ الشعب
الفلسطيني ، فإنها كذلك الأعوام
الفاصلة في تاريخ الحركة الأدبية
الفلسطينية .

إن صفحة عام ٤٨ التي طُوّيت
طُوّت معها حياة بأكملها لشعب
بأكمله له إبداعاته في كل مكان
ومجال . ومعلما تشرك الشعب وقتها
وكاد أن يغيب ، كاد تراثه أيضاً أن
يغيب . ونُذِل الآن جهود كثيرة
للبحث عن هذا التراث القريب

فترة طويلة . كان الناس خلالها في حالة دائمة من الحركة ومحاولة الاستقرار من جديد في دول الشتات (وهي دول عربية بالدرجة الأولى) ، وفي المنطقة الجبلية التي بقيت في فلسطين اشترى الأغنياء المنازل واندمجوا في حياة المدن الباقية ، أما الال شمرية فقد عاشوا في القرى ، لكن الأغلبية اقامت فيما عرفت بعد ذلك بالهيمات ، وهي بيوت متلاصقة من التربة شُيّدت على عجل دون أي نظام لإيواء اللاجئين ، وقد شُيّدت معظمها إلى جوار المدن . وقد أصبح للمقيم دور فاعل في الحياة الفلسطينية كمكان غير إنساني وغير ملائم ، ثم كمكان للتجمع والشهد فيما بعد .

من اوائل الصحف الجديدة التي صدرت إبان الحكم الأردني جريدة (الجهاد) المقدسية ، وعلى صفحاتها الأدبية ظهرت تباعث الحركة الأدبية الجديدة . أما الحركة الأقوى والأشد فقد تبلورت في اوائل السبعينيات في مجلة (الاقلاق الجديد) ، التي استقطبت نتاجات جيل جديد باكملة ، على اختلاف اتجاهاته السياسية والأيدولوجية . وفي إطار هذه النتاجات طفت

أجناس أدبية على أخرى ، إذ طغى الشعر بزمزج رجعه القصير ، على غيره من الأجناس وظهرت نتاجات ذات شأن في القصة القصيرة بالذات . وأنا أكتب الآن ، أمامي العدد الأخير من المجلة التي صدرت بغلاف أسود في تشرين أول (أكتوبر) ١٩٦٦ م .

ومن أبرز الشعراء الذين ظهرت أسماؤهم على صفحات هذه المجلة : « عبد الرحيم عمر » و « حكمت العقيلي » و « أديب رفيق محمود » و « احمد ابو عرقوب » و « راضي صنتوق » و « عبد الرحمن بارز » و « سليم دباجنة » و « فايز صياغ » و « قحطان هلسا » ، والشاعر « أمين شملو » الذي رأس تحرير المجلة ويؤثر لها مناخاً ديموقراطياً حقيقياً ولم يفرض عليها توجهه الخاص كما حدث في مجلات أخرى بعد ذلك .

أما في مجال القصة القصيرة فقد ظهرت أسماء : « ملحد ابو شرار » ، « نسر سحسان » ، « صبحي شحروزي » ، « يحيى خلف » ، « محمود شقير » ، « حكم بلعوي » ، « توفيق خضر هلال » وغيرهم . أمّا النقد فقد كان غير موجود تقريباً سوى بعض

محاولات « محمد بطراوي » في هذا الاتجاه .

إنّ كُتّاب (الاقلاق الجديد) لم يكونوا أبناء جيل واحد بالمعنى الدقيق للكلمة ، فبعضهم جاء إلى المجلة وهو يحمل تجاربه السابقة معه ، وبعضهم كتب في أعدادها الأخيرة .

في العام الذي تلى تولّف (الاقلاق الجديد) وقبل احتلال عام ١٩٦٧ ظهرت مجلة رسمية في عمّان عرفت باسم (الفكر) . وقد رأس تحريرها كل من « محمود سيد الذين الإيراني » و « عبد الرحيم عمر » . وقد أتته بعض كتاب (الاقلاق الجديد) إلى الكتابة فيها . كما إنّ كثيراً منهم كان لديهم طموح للنشر في مجلة (الآداب) اللبنانية بالذات وقد نجح بعضهم في ذلك .

جاءت أحداث عام ١٩٦٧ فبعثت الحركة الأدبية من جديد ، ولم يبق من جيل (الاقلاق) سوى بعض الأسماء في الداخل وهي أسماء تُدعى أصابع اليد الواحدة . وقد مضى وقت ليس بالقصير - حتى منتصف السبعينيات - والحركة الأدبية متوقفة . لقد صدرت جريدة

(القدس) اليومية ولكنها لأسباب كثيرة - لم تلعب الدور الذي لعبته جريدة (الجهاد) قبلها ، ربما بسبب اهتمامها بالأمور السياسية بشكل رئيسي . بعدها صدرت جريدتا (الفجر) و (الشعب) وكان اهتمامهما بالأدب ضعيفاً أيضاً .

أما المجلة الأولى التي اهتمت بالأدب ، والأقدم صدوراً ، فهي مجلة (البليارد) وقد صدر العدد الأول منها في أول آذار (مارس) عام ١٩٧٦ ، وعندما صدرت اشرفت عليها هيئة تحرير من الأدباء . وتعتبر مجلة (البليارد) أهم مجلات الأرض المحتلة ، بسبب المجموعة الكبيرة من الأسماء التي انضمت حولها . وما يثير الانتباه أن العدد الأول من (البليارد) ترك دون افتتاحية ترسم معالم الطريق الذي ستسير عليه المجلة ، وهذه أفة عامة راجعة لعدم اهتية رؤساء التحرير ، ذلك أن معظمهم صحفيين وليسوا أدباء ، وحتى الأدباء منهم فقد اتجهوا إلى نشر نتاجاتهم الخاصة في صدور مجلاتهم ، أو نشر افتتاحيات سياسية عامة تعفيهم من نشر الافتتاحيات المتخصصة .

نشأ جيل جديد على صفحات (البليارد) وغيرها من المجلات ، غير أن أفة الاجيال الأدبية الفلسطينية واحدة ، وهي الذوبان والتفتت ، تتجمع الأسماء ويقول ناقد ما أو شخص مرجعي عام : ها عندنا جيل من الشعراء يتكون من عشرين شاعراً ، ثم تمرّ الأيَّام وإذا هم شعاع واحد أو إثنان . ذلك أنهم يسافرون بقصد التعلم ولا يعملون ، أو يجدون عملاً في الخارج فيخرجون ، أو يتوفقون عن كتابة الشعر ، ويكتشف أنهم لم يكونوا شعراء فعلاً وأنهم أراخوا واستراحوا بتركهم ميدان الشعر . إنَّ الجسم الأدبي عندنا يذوب ويظل يذوب باستمرار .

أما الظاهرة الأخرى الهامة ، فهي معظم المجلات تدافع أيديولوجيا معينة وتطرح السيلسي إلى جوار الأدبي ، ولذا فقد التئس الأدبي بالسياسي منذ البداية حتى درجة الإشكال ومزال مُلتبساً ، وكثيرون من الكتّاب الشباب لا يكادون يميّزون بين الطروحات الوطنية - بل والشعارات - والأصاال الأدبية .

أما المسألة الأخرى فهي إنَّ المجلات حين تمرّزها المقالات

الأدبية ، تلجأ إلى الكتابة في كل شيء حتى في الزّراعة . إنه وضع صعب ناتج عن الظروف غير الإنسانية التي يعيشها الناس والكتّاب معاً . ذلك أن الكتّاب كثرة طليعية مستعدون أكثر من غيرهم ، بل إن أبرز أدباء جيل الشباب هم أعلام على النضال والأدب معاً ، وياليت أعمالهم الأدبية كانت بمستوى نضالاتهم السياسية ، لأنَّ لانشلت إشكالات أدبية كثيرة .

ظهر جيل جديد من الشعراء على صفحات (البليارد) ولكنهم لم يستمروا كما ذكرت ، ومن أبرزهم غادروا الساحة الشاعر المبدع « وليد الهلّيس » الذي غادر قطاع عرّة إلى مصر ثم لا أدري إلى أين . ومن أبرز أبناء جيله الذين استمروا وثابروا الشاعر المعروف « عبد القاصر صالح » الذي طوّر أدواته الشعرية وتابع إصدار دواوين بحماسة ومن أبناء هذا الجيل ظهرت أسماء « السميع فرج » و « جبرا حوّنة » و « سليم الكندري » و « المتوكل طه » و « ماهر السريشة » و « باسم هيجالوي » و « عبيد القاصر صالح » وغيرهم كثير . ومن كان

له عطاء وافر وتلقب الشاعر
« خليل قوما » .

أما في القطاع ، فعند البداية
كان صوت القصة القصيرة أعلى من
صوت الشعر ، ومن أبرز الشعراء
هناك الشاعر « توفيق الحاج » .

أما في مجال القصة القصيرة فقد
ظهرت أسماء « مفيد دويكلت » ،

« فاطمة حمد » ، « عبد الكريم
سمارة » ، « وحسن أبو لعدة » ،

« وعزت غزالي » ، « وسامي
كيلاني » ، من الضفة الغربية . أما

في قطاع غزة فقد كثرت الأسماء
وأشهرها : « زكي العيلة » ،

« وغريب عسقلاني » ، « صلاح
زفوت » ، « وحمدى الكحلوت » ،

« ومحمد أيوب » ، « ويوسف
حمدان » ، وغيرهم . أما في اللند

فكانت هناك محاولات « فخرى
صلاح » ، الذي أثر الخروج وأصبح

مشهوراً في الخارج . وقد تابع
صاحب هذه السطور كتابة القصة

القصيرة واتجه إلى كتابة اللند
بسبب إحساسه بضرورة الدور

الذي يلعبه اللند .

بعد (البيلار) صدرت (الفجر
الأدبي) ثم صدرت مجلة

(الكتائب) التي رأس تحريرها
الشاعر « اسعد الأسعد » والتي

لعبت دوراً في السنوات الأخيرة .
وأحب أن أقره هنا بشكل واضح

بعض أدياء القطاع في الحركة
الأدبية في الضفة الغربية ، فقد

أصبحت الحركة الأدبية فيها حركة
أدبية واحدة ، على مستوى الواقع

لا على مستوى الشعاع .

(الملتقى الفكري) في القدس
مؤسسة وطنية مستقلة تبنّت

تشجيع الآداب والفنون عموماً ،
ومن إحدى لجانها انبثق (اتحاد

الكتاب الفلسطينيين في الضفة
والقطاع) في أواخر السبعينيات ،

وقد قام الاتحاد في ذلك الحين
به إقامة المهرجانات وتجنيب

الالتزام ، بعد المؤتمرات الأدبية
الجادة ، ثم تأسس اتحاد مستقل

للكتاب في أواخر السبعينيات ، عمل
على إقامته نقر من كبار الأدياء ممن

كانت لهم علاقة بالملتقى الفكري .
بعدها أنشأ اتحاد آخر وكان من

حسن الحظ أن اتحاد الاتحادان ممأ
في اتحاد واحد عام ١٩٨٨ م .

وتشكلت لجنة إدارية للاتحاد مكونة
من ثلاثة عشر عضواً . وتشكلت

بالإضافة لذلك لجان للقرارة
والضوية والجوائز الأدبية وقام

اتحاد الكتاب أثناء الانتفاضة
بإصدار حوالي ٧٠ كتاباً في الشعر

والقصة والأبحاث ، هذا بالإضافة
إلى عقد الندوات الشهرية لمناقشة

بعض المنشورات مما كان له أثر في
تعزف أبناء الجيل الجديد على أدياء

الأجيال السابقة ، وقد ساهمت هذه
الندوات في تطوير وهي نقدي خاص

بدا أثره واضحاً في الساحة الأدبية
الفلسطينية .

بعد قيام الجامعات في الأرض
المحتلة دفعة واحدة ، تجمّع عدد

لا بأس به من المختصين
الأكاديميين الذي نالوا بأنفسهم عن

الانخراط في الحركة الأدبية في
البداية ، وكانوا أسرى أوضاعهم

المهنية وبخسبتهم ، أما في الفترة
الأخيرة فقد انضمت إلى الحركة

الأدبية أسماء كثيرة أصبح لبعضها
دور فاعل لا يمكن إغفاله ، ومن

هؤلاء : « هائل عسراوي » ،
« وإلهام أبو غزالة » ، « وحمود

العطيلين » ، « واهمد حريب » ،
« ويونس عسرو » ، « وذياب

عويش » ، وغيرهم كثير . لكن
الأكاديميين ذهبوا إلى الأدب دون

أن يذهبوا بالأدب إلى جامعاتهم ،
وهي التي تمتك المصادر والكوادر

والجمهور ، ممأ لا يمكن أن يتفرغ
خارج الجامعات .

في الرواية جرت بعض المحاولات ولكنها لم تصل إلى مستوى تأصيل هذا الجنس الأدبي ، فبقيت مجرد محاولات ، ذلك أن بعض المحاولين نظروا إلى الرواية كجنس أدبي يمكن أن يُكتب ابتداءً بدون الزجور لتاريخ هذا الجنس عالمياً ، وإلى نسوومه العالمية التي لا غنى للمثقف - فضلاً عن الروائي - عن الاطلاع عليها ، فالسرواني لا يستطيع تجنب معاركة هذه النصوص والتفاعل معها .

أما النقد فقد بقي ضعيفاً وكثيراً ما يُعمل النقاد على قُلْبهم أوزار تراجع الأدب ، وكان النقد يمكن أن يؤسس حركة نقدية بل وأدبية دون توفر النصوص التأسيسية القوية .

هناك حصار ثقافي ولا شك ، ولكن من غير المسموح به أبداً أن نلقى بوذر خمولنا ونهافتنا على المنوعات ، فالكاتب تسرب إلينا من مصر بالذات عن طريق أشقائنا عرب ٤٨ ، الذين يسمح لهم بالسفر إلى هناك وجلب الكتب وإن كانت تُباع بأسعار خيالية بقصد الربح الوفير والسريع .

وهكذا ظلت النصوص عندنا مباشرة تقريبية في الغالب ، مُكتسبة باليومى والمابر والظاهر ، تتناول المسائل من وجهها الإعلامي المكشوف والمجمل بالشعار ، ونادراً ما نجد بعض الكتاب يفتقرون طريقهم خارج انتمائهم الأيديولوجي .

أما الظاهرة الأخرى المعيبة التي ابتليخ بها صحافتنا عمومياً ، وخاصة صحافتنا الأدبية ، فهي ظاهرة نقل النصوص والمقالات عن المجلات العربية المتخصصة دون الإشارة حتى لمصدرها ، مما يوحى للكتاب المبتدئ بأن هؤلاء الكتاب الكبار إنما يكتبون خصيصاً لهذه الصحف . وهم يتسترون وراء الصحافة الفلسطينية في الخارج فينقلون عنها ، مع العلم بأنها لا تولى لب الداخل اهتماماً كبيراً .

لقد اختفت المجلات الأدبية المتخصصة عندنا ، مما دفع البعض للكتابة في (الجديد) الحيقاوية التي تحت صدرها لدينا ، كما لجأ البعض إلى البحث عن صحف عربية تفتح صدرها له .

أما القضية الأهم ، فهي أن كل ما صدر ويصدر لدينا من صحف ومجلات إنما صدر ويصدر في (القس) دون غيرها لأنها تخضع للقانون المدني الاسرائيلي ، وكذلك بغية النشاطات ، مما أدى إلى تركيز كل النشاطات السياسية والصحفية والأدبية والمسرحية في القدس ، وبإحدى أشخاص يسكنون هناك ، مما أعطاهم بعض الامتيازات وجعلهم محط الأنظار . لقد استفاد بعض الافراد شخصياً من هذا الوضع ، وبعضهم أساموا استخدام هذه الصلاحيات ، وكان لتصرفاتهم أثر سلبي على الحركة الأدبية بالذات .

أصل في كلمات لاحقة أن اتناول قضايا أخرى مثل علاقتنا مع أدباء ٤٨ ، بعد احتكاكتنا بهم ، ثم حرامتنا مؤخراً من هذا الاتصال . كما أمل أن اتناول قضايا المسرح والفنون التشكيلية في رسائل قادمة .

طولكرم

كلام أخير «موقتا» عن : د. لويس عوض ، والمعرفة ، والثقافة العربية .

كنت قد كتبه عن «حلاج» صلاح عبد الصبور مستنداً إلى ما ورد في تاريخ الطبري عن الحلاج . ولم نتباحث ببره في مقال سابق كنت قد نشرته في «الآداب» البيروتية عن «غفران» لويس عوض ، وكان الأستاذ شاكر في السجن حين صدر الكتاب (وإن مقدمته عبارة : إن الدين قد هاجمني) ، دون رد على نقد الأستاذ شاكر لغفران لويس عويصر ، الذي كان ينشر تباعاً في شكل مقالات مع نشر لويس عوض لفصول غفرانه . لم نتباحث — الأستاذ شاكر وكاتب هذه السطور — في شأن مقال ذاك ، الذي نشرته ، والأستاذ شاكر في السجن ، والذي كنت قد بينت فيه أن نقد الأستاذ شاكر كان منصباً أساساً على «مطلوبات» لويس عوض عن العرب ، وعن صدره الذي استلحق منه تلك «المطلوبات» ، وبكيفية معالجة «المطلوبات» (المنقولة عن طه حسين ، لا عن المصادر الأصلية المحددة المعرفة) وكيف أسقط د. لويس نقد طه حسين لتلك «المطلوبات» بالذات : وهو أيضاً الفاعل الذي أكتت فيه ما أريد أن تعيد تأكيد الآن : إن تأكيد

والتقويمية ، على توالي أجيالها ، لنها لم تجرؤ على أن تنتقد نفسها ، رغم أن «قصائرها» اشتبكت أحياناً في القتل كانت مماركة سفيهة وحامية في إن معاً . نخاف من أن ينتقد بعضنا البعض ، حتى لا يستفيد «الأعداء» الرجيمون (1) ولكني أعتقد أن كتمان الحقيقة ، والتستر على الخطيئة (وخطيئتنا أحياناً) وتقصيرنا ، وإظهار الجديد على أنه مجرد «مكمل» للقديم ، لا نالذ ونلغض له ، هو ما يلغيد التخلف ، ويمنع التقدم من أن يكون جزءاً عضوياً من ثقافتنا القومية الحية .

● ● ●
ولعب أن أتوقف عند النقاط الرئيسية في كلام الأستاذ على الأولى ، دون تكرار ما سبق أن قلته .

● لم يسمعنني الحظ بأن أكون من جلساء الأستاذ شاكر ولا بأن أكون من تلاميذه ، وإن كنت قد تشرّفت بمجالسته مرة واحدة ، حين زوّته بدعوة منه — بعد خروجه من المعتقل ، لكنني يتلّصني في شيء

لتلق مع الأستاذ لأشرف دسوقي على ، على ضرورة الكتابة النقدية التفصيلية عن «تراث» أساتذتنا الكبار (أو ربما كان الواجب أن تتابع أيضاً بال نقد وبالكشف عن المصادر والأصول ما ينتجه كتابنا الجدد) ومنهم الدكتور لويس عوض . فاعلمهم همدرت ولم توضع — كما ينبغي — تمت ضوء النقد ، أو لم يتم الاهتمام الكافي بما أثير حولها حين صدورها . ومن واجبنا ، تجاه ثقافتنا الحاضرة ، أن نعيد القراءة «نصوصهم» في ضوء ما نوافر لنا من معلومات ومناهج ، ومن إدراك جديد لطبيعة عصرهم وعلاقتهم الأيديولوجية والحزبية . ولا شك أننا سنكتشف — حين نفعل هذا — الكثير من الكونز الثمينة الأصلية ، والكثير من الزائف أو المزيّف ، والكثير مما ينبغي أعماله أو يفسد في مكانه من «متاحف» الثقافة بعد أن فات أوانه .

وأعود الأستاذ لأشرف ألا ينعش : فلي يلق كاتب هذه السطور ، أن إحدى على ثقافتنا الحاضرة ، التنويرية

الحقائق ، وتحليل المعلومات حتى تقترب معرفتنا من الحقيقة قدر الإمكان . هو الذى يخدم « العلم » و « التقدم » وليس الدفاع عن تصور أيديولوجى مسبق أو تأكيده بتزوير أو تشويه « المعلومات » نفسها . وأحب أن أقول للأستاذ الألفى الآن ، إن الفكر السلفى — مثل الأستاذ شاكى — إذا استخدم الحقائق واستخرج منها حكما صائباً ومنطقياً ، فإنما هو الذى يخدم التقدم ، بعكس الفكر « التلقى » إذا زُور الطائى أو انتقصا أو حاول إجهاضها على الدخول فى قالب تصور ذهنى لا علاقة له بالحقائق نفسها ربما يدل عليه مساره .

● إن إقتناء كشاف الزمخشري أو أمال الغالى أو غيرها من كتب التراث لا يدل على « معرفة » ما فى هذه الكتب ؛ ودراستها لدراسة لأكل فى فهمها ؛ إنما يدل على ذلك استخدام المفتى لما يقتضيه ، فى إنتاجه الكتاب المنضود (أى ، فى النصوص) . فكيف لم يستند الدكتور لويس بالكشاف (أو أى غيره ، من « التفسير » لكى « يعرف » مثلاً أن : « ودية كاشانه » فى شعر أبى الملاء هى استعمال من القرآن ، ولا علاقة لها بـ « ويزا ميستا » ؛ أو كيف لم يعرف مثلاً أن فى الأغانى وتجزئته ، أو فى الأمال أو فى غيرها ، الكثير عن قصة الحرب التى تأسست عليها سيرة الزبير سالم (بأسماء أشخاصها) : ربما كان الدكتور لويس يعرف ؛ ولكن إذا قلنا بذلك لكان قولنا خرياً من التمكن ؛ ولكن : « النص » الذى كتبه يقول إنه لم يكن يعرف ، حتى إنه لا

١٦٠

يذكر هذه الحرب ، ولا ما كتب عنها فى كتب التراث (التى يقتنيها) بكلمة فى كتاب كامل عن السيرة !

● إذا قرأ الأستاذ الألفى بهود ، نفس الكلام الذى يفترض عليه ، وجدنا تقول : إن مقدمة بلوتولاند : « أصبحت تعد من كلاسيكيات الكتابات ... » ولم نصفها نحن بأنها كذلك . ولكنها ساهمت من شك فى تحديد مسار الحركة النقدية والنظرية التى صلبت حركة الشعر الحديث ، ول صرف انظارها عن مهمتها الرئيسية وهى إقامة قاعدة علمية (فى المروى والصواب الأسلوبية والتعبيرية ... إلخ) للشعر الحديث ، بدلاً من القاعدة التى تجاوزتها .

● أما عن « مصود الشعر الصحراني » — ونحن لا نسميه كذلك ، لأن أهل الوبان الخضراء ، حتى فى الجاهلية كُبدوا فيه مثماً أيدع أهل البادية ... فهذه الأستاذ الألفى يقدم له تعريفاً مستعاراً من أساموا فهمه بسبب خضوعه لجنهم لمعايير ليست من صلبه . وقد يمكننا أن نشرح للأستاذ الألفى — فى فرصة قليلة . ما يعنيه العمود عند التراثيين الذين أقاموا علمه ، وما يكتشفه التفتيون الجدد فى عين قصائد هذا « العمود الصحراني » الصليل .

● أما عن كلام الأستاذ الألفى عن « مقدمة فى فقه اللغة العربية » فارجو أن يعيد قراءة مسطوره لكى يكتشف تلكها ، وصواب حكمنا بأنه قطع بأن العربية أرية (هندو آريوية) خرجت من نفس الأصول التى خرجت منها عائلة اللغات « الهندو

أريوية » عرفاً ولغة . ولعل الأستاذ الألفى

لا يعرف أن نظرية « الأصل » الواحد لكل اللغات الأريوية ، والهامية والسامية ، ونظرية العائلة الهندو آريوية وقرورها .. إلخ . برمتها قد تقسمتها الكشوف التاريخية وعلوم اللغويات الحديثة (وقد اذ) . أما مسألة تشابه نطق جذور عدة مئات من المفردات فى لغات مختلفة ، فليس هذا هدفاً يُسمى : « بحث فى فقه اللغة » ففقه اللغة لم يعد كما كان حين كان الدكتور لويس يقرأ ، أو حين كان الأستاذ الألفى يدرس فى دار العلوم . إن تبادل انتشار مفردات معينة ، فى ظروف معينة ، بين شعوب ولغات مختلفة ، مبحث خاص من مباحث علم اللغويات المقارنة ، الذى هو أحد فروع علم أوسع لتاريخ اللغات ، حيث لا تلحح مسألة : « اللغة التى حدث بها الله الملائكة وأدم لحظة الخلق » ، فهذه مسألة أسطورية ، يدرسها ، ويدرسها ما قاله البشر بشأنها ، علم آخر ؛ ومن وظائف من يشغل بـ « الفكر » أن ينبه إلى وجود مثل هذا العلم ، وإلى وجود علوم أخرى ، ومفاهيم ومعلومات لا تتوقف عن النمو والتكاثر ؛ ومن وظائفه أن يقدمها لمن لا يمكن وسيلة للمعرفة . أما الذين يمكن مثل تلك الوسيلة — وأحبب الأستاذ الألفى منهم — أو من يحسبون أنهم امتكروا « كل المعرفة » .. فما حاجتهم ؟؟

قال يسوع الناصرى : أما الذى عنده فسوف يعطى ويزاد . وأما الذى ليس عنده فسوف يُخْذ منه !

سامى خشبة

● حول دراسة « السفر في منتصف الوقت »

● حول دراسة د . جابر عصفور عن شعر أحمد عبد المصطفى حجازي المنشورة في المصدين الماضيين جاعنا هذا التعليق الذي لم نستطع ان نذكره كاملا لطيف المسلمة ، فضلا عن ان صاحب التعليق لم يقرأ إلا القسم الأول من الدراسة .

وقد فكرنا في ان نعيد إليه إعادة النظر فيه على ضوء ما قرأه في القسم الأخير . لكننا رأينا ان نستبعد ما قلناه عن منهج د . عصفور لأنه مبني على قراءة جزئية . وننظر الجزء الذي يشرح فيه طريقته الخاصة في قراءة النصوص الشعرية ، مطبقا هذه الطريقة على أحد النصوص المأخوذة من قصيدة « كفتات مملكة الليل » المنشورة في مجموعة الشاعر التي تحمل هذا العنوان .

يقول صاحب التعليق :

في السطر الأول ← ٧ كلمات وأحرف ←
المسافة الصوتية (٢٥ حرفا) .

في السطر الثاني ← ٤ كلمات وأحرف
← المسافة الصوتية (١٦ حرفا) .

في السطر الثالث ← ٣ كلمات ← المسافة
الصوتية (١٢ حرفا) .

في السطر الرابع ← كلمتان ← المسافة
الصوتية (١٠ حروف) .

وهذا البناء الهنسي يتناسب طرديا مع معنى السطر الأول ، فنبوءة التلاشي حددتها الجملة الشعرية (ولم يبق من الدولة إلا رجل الشرقة) هي ليست نبوءة بالمعنى الحسي ، ولكن بالمعنى اللغوي الذي يستلزم مقدمات وانفساء ، منها نلفظ قلراً إلى النتيجة

.. ولم يبق من الدولة إلا رجل للشرقة
يستعرض في الضوء الأخير
فله الطويل ثروة
وفله القصير .

إن هذا المقطع - في ذلك - قصيدة كاملة .. فيها مأساة مجتمع يكامله يدي ، وهذه الشلاخ في أربعة أسطر ، وفي ما ينبغي

عنه تتألف كل سطر من سبابة ، سواء في عدد الكلمات ، أو في المسافة للصوتية التي لو نظرنا إليها من السطر الرابع حتى الثاني لرأينا أنها تبدأ بمتواليه عديدة ألسنها (٢) ، ثم تلتف فيجاة فوق متواليته عديتين (١٩ ، ٢٢) لتصل في السطر الأول إلى ٢٥ حرفا .

١ - إن حسن اختيار شريعة لغوية ، وحسن التعامل معها نقديا ، خير من الرصد الماسح والشارح لقصدان المبران كلها . لأنه بعد يفتح بالتأمل اللغوي لا الكيمائي .

٢ - اختيار هذه الشريعة لا يعني انتقاء الأجل أو الأفضل ، وإنما يعني الأنسب للدخول في عدد من التفاعلات ، نصل بعدها إلى أقرب رؤى ممكنة للتجربة الشعرية .

٣ - النص النقدي في حد ذاته نص ليس لغوي إيديامي ، يضارع النص المنقول ، ويتعامل معه ندا لداً ، لا لينثية ، ولكن ليكاشفه ويحييه .

أما الشريعة التي اخترتها من شعر حجازي : فهي :

المحتوية وإذا اختزلتها حجازي قصداً ، واستعاض عنها بلوحة كاريكاتيرية ، هي (رجل الشرطة يستعرض في الضوء الأحمر قلعه الطويل ثائرة وظله الصغرى) .

وإذا كان فن الكاريكاتير يقوم على المفارقة ، فإن المفارقة هنا تكمن في صورة ذلك الشرطي ، الطويل العريض - الذي من المفروض أن ينام الناس آمنين في حمايته بينما هو يلوح باستعراض قلعه : الطويل والصغير . وقد شاء حجازي أن يخلل تلك المفارقة باستخدام لفظة (رجل) ، فقد كان في إمكانه نخذلنا للتقصير أن يقول (لم يبق من القوالب إلا شرطي) ويخلل المفارقة قائمة ، ولكنه أثار أن يخلل كل رسمه هذا ، فوضع ذلك اللفظ لنرى بفهمنا ما يوصي به لفظة (رجل) من مغالط خلاقية وهائلة في مخزون روح الأمة .

إن هذا الشرطي الذي يلوح بظلمة هو نفسه ظل السلطة التي تظهر بدورها بظلمة الذين ، في الوقت الذي هي فيه ظل لظلمة آخرين هما : ظل الضيق ، و ظل الغريب ، تنتقل بينهما ، ظل الضيق يمتد ، فتستريح تحته ، لتنتهي به شمس العجز الذاتي ، فإن قصر هذا الظل ، وأمد الآخر ، تتكاثرت خطواتها إليه لاحتة غدر الظل الأول الذي رفع شاله الربادي من جسدها ، وهذا يلوح عليها لظال الغريب ، فتستلم لنديم طويل .

وهذا المنطق / القصيدة ، يشكنا إليه من جديد كي نستحلب منه القفلة الثانية ، فهو ملطخ بدمع حقا ، وإن بدا في تركيبه اللغوي والمسموعة متوافها غاية التوافق ، مشها

في خطوط رماسي الكاريكاتير ، ومشها في لغة عامة الذهب ، فقد لاحظت على حجازي اعتماده بجمع صيغيات اللغة الشعبية ، ومساها مسأاً رتبياً فإذا جاء بها تنطلق إلى ملحن ومصور جديدة .

في الهزيع الأخير من الليل ، بعد أن تنخفض الطرق من كثافتها ، يعم السكون ، فيتلفد الشرطي توازنه ، إذ يتناثر الفراخان ، فواحه هو المزارع ، وبأrag الكوين الفاض ، فلا يجد حلاً أمامه خلا أن يصيح لأهلي بين عمدهى الإنسانية ، يبتعد عن الأول ، فيستحيل ظله بظفار ما ابتعد ، ويقتصر الثاني الذي يتلاشى عندما يطابق اللفظ

الوهى للرأس للمصباح مع الخط الرأسى لمتنصف جسد الشرطي .. ثم يعود ويحدث العكس ، وكأن قلقتنا ينظم تلك العلاقات التي يحدتها ذلك المتصرع الواحد مع هذين الثابتين .

ولا تتحقق المساواة بين الظلمين إلا حين يقف الشرطي ، صمتاً عن الحركة ، في منتصف المسافة ، وما نحن نرى أن هذه النتيجة المرجوة قد تحققت بثبات العوامل الثلاثة ، وهذا ما لا يكون ، فبعدم الحركة وإن كان يربح الجسم إلا أنه في الخفاء يسلمه إلى الفناء .. وهكذا يستمر الشرطي في الحركة ، فيطول هذا الظل ، ويقتدر ما يطول يقصر الأخرى يتلاشى ، وهذا التلاشي هو أيضاً مؤقت ، إذ أنه لا يدوم إلا مع موت الحركة ، وهذا يستحيل ، فينشو الذي تتلاشى ويستحيل ويقتزم الآخر .. وتستمر المسافة على هذا اللول كقدر محتم حتى ينظفهم

هذا الضوء الأخير ، ضوء الحقيقة العظيمة اليعقينية ، فيتلاشى الظلمة ، هذان المتضاهيان التقيضان المتضاهيان عن جسد واحد ، وطن واحد ، عالم واحد ليس إلا نتائج مصباحين متماثلين ، بعدا من بعضهما ، فتتناقض ظلأهما ، ولا يكون هناك حل ، خلا أن يتطابق المصباحان فتتحد شفتيهما الإضائية ، فلا يتبقى غير ظل واحد .. ولكن حين يتحرك الشرطي لسوف يدخل في مضلة مجاورة لشد إظلاما ، فيتلاشى ظله فيها ، إذ أن تنسبا طربيا يفعل فعله ، فكلمة اشكبت إضامة بقمة مكانية كلماً صعبت أجسادنا من رؤية البقع المكانية المحيطة ، إضافة إلى أن للحركة المستمرة المتقلبة بين المكان الأبدى وإضامة ، والمكان الأبدى إظلاماً ، تصرف السين ، فلا توجد ترى المكان المخبر ذاته .. فنعود من جديد لوضع مصباح آخر له الشدة الإضائية المضاعفة للمصباح الأول ، لنعود للمسألة عينها من جديد ، إنها ما إنز إضامتان ، لا ظلان .

وتبقى هناك أسئلة أخرى تتلحق باللفة الشعرية ، فلماذا استخدم حجازي اللفة (ثائرة) ولم يستخدم مثلا للفة (حينا) أو (مرة) أو لماذا استخدم (يستعرض) ولم يستخدم (يتأمل) ؟ وهل هناك فرق بين اللطيفين يقتضيهما للنص ؟!

هذه نماذج من الأسئلة كنا ننتظر أن يثيرها د . جابر عصفور ، وأسئلة أخرى تمسك عنها لضيق المقام .

الإسكندرية : على عوش اه كرا

• ما الإبداع الفلسفي؟ وما شروطه

تعقيب على مقال د. حسن حنفي

استخدام مصطلحات سياسية في سياق الحديث عن الإبداع الفلسفي ؟ كذلك لم نلهم المقصود بمصطلح الفوضى .

٦ - يبدى الكاتب تناقضاً غير متلصق بحركات التمرد الوطنى التى يعتبرها مظاهر الأمل في حياة الأتاة إزاء ثقافة الآخر ، حين أن يضع في صلبه أن هذه الحركات ، وما صلحيها من حركات أخرى كحركة عدم الإنحياز ، قد انصرفت الآن ، إما بفعل المتغيرات الداخلية ، فقد تحول الثوار إلى حكم محترفين دائمين ، وبطورت الحركات الإسلامية الثورية ، التى تنهلتها بعض الحركات المخفلة وبشمعها ، كما خلقتها حكومات أخرى وقادتها ، مما شجع على إشاعة مناخ الإرهاب ، وجرد الشجع إلى الوباء بتهاب الفكر الحزب والثقافة الجدية . وإما بفعل المتغيرات العالمية ، وأهمها انفصال الدور الخارجى للاتحاد السوفياتى في دعم حركات التمرد الوطنى ، خاصة بعد (الجيوشينويكيا) ؛ وخشوع العالم لسيطرة قطب واحد من قطب ما يسمى الآن : النظام العالمي الجديد .

وإنى لأعتقد أن الأمل ليس معقولاً هل حركات التمرد الوطنى التى انصهر دمعها وبقيت إرمانتها قهراً في طراحيه بإمكان الأمل معقول هل حركة الاستتارة التى تلهم على الطم والتكتويجي والسيورنيطيك (طم إدارة التكتويجي) حتى يستطيع الإنسان العربى المسلم أن يهضم من كبريته ويواجه الحضارية الأوروبية ، وتابعتها : الحضارية اليهودية الدينية ، بكل الإبداع السياسى والاقتصادى .

الطرفة : محمد الفارس

٢ - لم نلهم الفقرة الغامضة التى تتأليات مشكلة وجود فلسفة عربية معاصرة ، وقد تسائل كاتب المقال : (هل خلق المسلمة فرصة لإقامة البعض لأنفسهم تمثيل من ورق ؟) ، ونحن نرجو أن يوضح لنا الكاتب مغزى هذا التساؤل ، وهل في هذا إنكار صريح لوجود فلسفة معاصرة عشتا ؟

٣ - من العلوم أن المعنى الكفوى لمصطلح الإبداع ، يعنى الخلق على غير مثال ، غير أن الكاتب جعل شرط الإبداع كسماً في الانتقال من المعنى إلى الجعفر ، ومن التراث إلى التجديد ، ومن الأصالة إلى للماصرة ، فكيف يستلهم هذا الانتقال مع فكرة الخلق على غير مثال ، التى هي جوهر الإبداع والابتكار ؟ ! وما هي الشروط التى يمكن أن تتحقق على الإبداع بهذا المعنى ؟

٤ - ما الذى يقصده الكاتب بقوله : (لائق الحضميرى التلى) ؟ وهل هناك موقف حضارى جزئى ؟ وكيف يستلهم له أن يقول : التراث المصاصر ، قلونا إياه بالمستقبل ، ألا يدل هذا التصير على تناقض ؟ فكيف يجمع التراث والمعاصرة معاً على هذا النحو ؟ !

٥ - هناك بعض الالتباس في استخدام المصطلحات ، مثل التالى للمعنى الذى لم نلهم الفرق بينه والتالى الطمانى ، ومثل مصطلح التالى للبيروالى ، وهل يجوز

فرضت ضمنا التراث مقل الدكتور حسن حنفي ، في عده بينيه من « إبداع » يترجم من التراثية الجديدة بين المقل كما يعشش في الفلسفة ، والتالى كما يتمثل في العلوم الدينية لقد جاء ذكر « الإبداع » في المقال في وصف الإنتاج الفلسفى لكل من « الكفوى » و« ابن رشد » ونحن نلهم في هذا السياق مصطلح الإبداع الفلسفى ، وتقبله ، ولكن الخلاف يبدأ حين يتحدث استلثنا من الإبداع في العلوم الدينية العقلية ، فيقول :

(.. في نفس الوقت الذى بدأ فيه إبداع داخل صراف : تفطيرا لواقع الجعفر بالإضافة إلى علوم اللغة وعلوم القرآن وعلوم الحديث ، وهو إبداع « الفاضلى » وافصح علم أصول الفقه) .

وإن نريد أن نطرح على الدكتور حسن حنفي ، بضمه تساؤلات ، لعلنا نجد منه إجابتها التى ترشح لنا ما التيس وتكشف ما استبقى :

٦ - ما علاقة الفقه وعلوم الحديث بالفلسفة والإبداع الفلسفى ؟ ليس بحق لنا أن نخرج من التقليد القديمة التى كانت تجعل من الإمام الغزالى ، حجة الفلاسفة ، على الرغم من أنه كان عدو الفلسفة الأول ، الذى أنزل بها خمرية قاضيه بكتابه (تهافت الفلاسفة) ؟ !

بريد إسحاق

في (دم الأبد) وتشتت إسماعيلنا وتجربة
الانزواج أو الانقسام، لأنها تنطقا من مورد
إلى مجال تخييل بعيد تماما عن (جزائر
الجسد) و (الخلق) وقد تكون الصورة في
ذاتها، قائمة على وعي شعري حدائي، ولكن
المجرة هنا ليست بالصورة نفسها، وإنما
بتوحيدها في سياق للعمل الشعري ككل،
ومسألة (التوليف) هذه، هي الفيلسوف في
الكتابة الشعرية، بل وفي الكتابة الأدبية
صعبا. الأمر يتضح إن وفاء عند الفصل
المكتوبة من خلال ذلك الوعي الحدائي
الخاص، والتي تراكمت لديها في السهور
الأخيرة.

هناك آيات وعلامات عديدة، يمكن من
خلالها أن نستدل على الوعي الحدائي
الخاص في الكتابة الشعرية، من هذه
العلامات، اللجوء إلى مد الصورة وتضمينها
إلى أن يترجم الشعري منها ويوضح في
منحنيات غير الشعري وسرديته، بل
«صعد سعد شحلاته» في قصيدته
(أبو الهول ليس قرانيا) (لماذا تسافر
أعين مرقنا؟) - اتصالات طبع تهافت
إلينا - «صعدا يصارع رجلا تصعد عشقا في
هيجتينا» - هناك معجم لغوي حدائي،
ويمكن القول إن هناك أيضا معجم صوري
حدائيا، وينبغي على الشاعر الذي يريد أن
يكون حدائيا يثق، ألا يستسلم لهذا المعجم
الجامع بدون قيد ولا شرط، الشاعر «صعد
صباح خضري» يستخدم بعض هذه
التعبيرات الجاهزة في قصيدته (شما يمشي:
يلوح الضفدعي - الضفدعي للصوت -
تجديج من لغز العلم)، والشاعر
«حميدة عبد الله حميدة» يلهث وراء
تعبيرات الضفدعيين يقول: (المرأة أفـ

قطوف

من قصيدة: (قروية)
شعر: «عبد الرحيم المسخ» ..

سوهاج

مُلاصِحًا جدائل نخل في الريح ..
بسمتها تخاصر جدواج ..

كلما لغة الطير وصمتها شجر
يمد الذكريات على مرأيا الفرج:
بأب الحنين تومض الكبر المسافر
.. في زلال الوات

وهم الذين استشهدوا بالطين
حين أَوْرَثَ كُلَّ المالك
لماتوا بالطين وبه لحي

.. واستندوا وجهي
أنا حبل الصدق

لغة تلك إسماها
وتجسء من طرَحَ الذي

من قصيدة (البلبل)

شعر: «مصطفى النجار» ..

سوريا

من قال: ويحيى في صحراء
لبيد من شاطئ معبرتي
ومنا يلهث ..

أفنى تنخل

ويشهد قوس من فرح
ومضى يتدحلقا ..

وتأبى نود

شطوط الحدائق

نصف الثلج جزائر الجسد

والآخر الثرى في دم الأبد

هكذا تعبر قصيدة «صلاح عبد
العزیز» من تجربة الانقسام التي يحس
بها، ويصل من خلالها إلى حالة من البرودة
وتولد الإحساس، أو صوته، ولكننا
لا نستطيع أن نتخالف - شعريا - مع هذه
التجربة، خاصة بعد أن تصدعتا الاستمرارية

من قصيدة (حروب)

شعر: «إماني محمد شكيم» ..

الإسكندرية

أهرب من عينك إلى شجار الحزن
أنتك أنفك تباريحي
أنتك في قاع النهر
وأربع عينك وانت تحاول
أن تتبكي
لكن جدارك لا يلبس إن ينهار
يسقط في قاع النهر حدائق

من قصيدة (صهيل)

شعر «مدوح إبراهيم المثلوي»
الإبهيدي من حُصار الأرض
والأفق امتداد العلم ..

بينهما دمي

عَلَقَةً وبعض هذه التلميحات يصبح مجانياً إذا لم يوظف توفيقاً خفياً جيداً. ينطبق ذلك مثلاً على تعبير حدائق رائج هو (وردة العنق)، كما وردت قصيدة (لثلاثة الجسد) للشاعر «حميدة عبد الله حميدة» وبغية من الصور والتلميحات الشعرية.

تظل الأباريق السباق الذي يوظف فيه الشاعر جرأته وطاقته التصويرية فلا شك أن صورة (قالب فرجين) أو (صورتى بوزخ والمرايا قصيدة) لا تميزهما الجدة والجرأة، ولكن ما يميزهما بالقبض هو السباق الذي يبرز هذه الجدة، ويمنح الجراءة مشربيتها الفنية في القصيدة، وهي هنا قصيدة (عاشق أخير العنق) للشاعر «إبراهيم محمد إبراهيم».

ومن العلامات الأخرى على هذا الوعى الحدائى غير الناضج، إحصائى الشاعر أن الطلاقة تمنى تعدد الإغراب والتعقيد، سواء في الصورة أو في بناء القصيدة كلها ومن أمثلة ذلك فيما يختص بالصورة، قصيدة (خلع طيف الشفوة) للشاعر «نبيل أبو زرقين» من دولة (الإمارات) والقصيدة (سديم يحترق الاحتفال) للشاعر «صغير محسن» التي تزد فيها تلميحات مثل: (يجر في كبد الهابيع)، وكذلك يخلع «علاء الدين رمضان» في قصيدته (شركه شركه الجسد) - لاحظ المزان - ليقول: (ثبوة تلقى ضياع العلم في زين السواهد) وكذلك: (وضعت عزائم الولوج بخصرها فلتكتك لغة الصبح) في قصيدة (فاطمة) للشاعر «أحمد المريضي» أما فيما يختص ببناءه،

لقصيدته (حركات جنسية من سيمفونية صا) للشاعر «محمود السيد عبد الرزاق»، مثل على هذا التعقيد والمبالغة في التقسيم والتفرع من خلال العناوين الجانبية، ويصعب الاستسلام لتداعيات الإيقاع دوراً كبيراً في إصدار بناء معظم القصائد الجديدة، كقصيدة (خسنة مقلع في التحول) للشاعر «عزى عبد الوهب»، وقصيدة (فاطمة) للشاعر «محمود عبد الصمد» التي نقرأ منها: (إنه الملقى رملياً - تحاوره السفائن في الهزيع الأخير الرملي - توبق حول شغلته التلنك والزنك... إلخ. وأمل معظم القصائد الجديدة الطويلة التي وصلتنا، لم تكن لتبلغ نصف ذلك الطول، لو أن أصحابها، انتبهوا إلى ضرورة الحذر من غواية الإيقاع وتداعياته، فعرفوا كيف يسيطرون عليه ويجهلونه في خدمة القصيدة، بدلا من أن يسيطر هو عليهم، ويجهلهم يركضون وراءه، لكن لا يتقنوا إلا حين ينقطع نفسم! يصدق ذلك بالتجديد على القصائد التالية:

- ١ - (الصحب الذي يرحل داخل) للشاعر «كريم عبد السلام»
- ٢ - (الحفراء تواصل أعضاء الحرف) للشاعر «أسمة الحناء»
- ٣ - (إنه شركه الميراث الأثني) و (عتيق الرحمن) للشاعر «جميل محمود عبد الرحمن»
- ٤ - (تحولات الرائحة للسرية) للشاعر «مسعد أبو طاب»
- ٥ - (شمس وظل يجترق) و (سياه ليس وظل لذات المهاد) للشاعر «أشرف المثنى»

- ٦ - (لمبة الشطرنج) للشاعر «فؤاد سليمان ميم»
- ٧ - (تصملك في حضرة ك الخطاب) للشاعر «مصرى شاهين»
- ٨ - (مرثية) للشاعر «محمد سعد شحاته» كل هذه القصائد الجديدة لا تحتاج إلا إلى جهد التكتيف والسيطرة على البناء من خلال السيطرة على تدفق الإيقاع، وهناك قصائد أخرى تحتاج إلى مراعاة الموهومات السابقة جميعها بدرجة تتل أو تزيد من قصيدة (أخرى) من هذه القصائد (تجوى مرتين) للشاعر «السيد منصور» و (لثلاثة احتصالات للتكوين) - في الأصل (ثلاث) للشاعر «صبيحى شكري بلال» و (نون) للشاعر «أحمد عثمان» و (البصر الذي أحبه رمضى اللون) للشاعر «إبراهيم فارس» و (نبش في الذائقة) للشاعر: «عصاف قطري» و (قاله) للشاعر «محمد نيكاب» و (صنوان) للشاعر «أحمد ببيع» و (قصيدة) (قروية) و (صقور) للشاعر «عبد الرحيم المصغ».

ليس هنا شك في أننا مع تجارب هؤلاء الأصدا، ومع كل يعنى حدائى ن كتابة الشعر، شريطة أن يخلو هذا الهمى نفسه بالقصيدة والسبب القصيد. يوسف تكين صفحات (إبداع) مفتوحة دائما، أمام أى نص جديد منصوص هؤلاء الأصدا، وبغية، إذا ما ثاورت فيه الحدود القصودية لنصبة النص. أما القصائد التي ما زال أصحابها يعنون في بعض الأخطاء اللغوية والمريضية، فربما نذكر ما طالبناهم به غير مرة، من ضرورة السعى لاستكمال

هذا النص المعيب في الآداة ، ومن هؤلاء
 • محمد سعيد رفيسك ، وه جلال
 الأسبوطي ، وه عزت سراج ، وه عتري على
 إبراهيم ، وه سعد الدين عرفة ، وه وحيد
 عبد الخالق ، وه رضا إبراهيم عبد
 المعطي ، وه فكري عبد الهادي ، وه ملود
 العدوي ، وه جابر الحليبرجي ،
 وه رمضان سيف الدين ، وه أحمد
 طريف ، وه عادل حسين الفتني ،
 وه عصام مختار ، وه محمد محمود
 السيد ، وه محمد الطيف مصطفى ،
 وه عمرو جمعة ، وه نصر الدين
 الشوشوي ، وه حسن الصلوي ، وه أبو
 بكر محمد حسنين ، وه رمضان محمد
 سليمان ، وه سالي الغبالي ، وه عصام
 ديور ، وفلي نموس هؤلاء جميعاً ، أخطاء
 نحوية وعرفسية وإملائية تتراوح من خطأ
 واحد أو اثنين ، إل جملة أخطاء متنوعة ،
 وهو أمر لا يجوز قبوله من شاعر ، بل من أي
 كاتب حريص على ما يكتب .

ردود خاصة

... الشاعر العربي الزائد : أحمد عبد المعطي
 ججازي

تحية طيبة ... وبعد
 ها أنا اعادة الكتابة إليكم راجية أن أظن
 عند حسن اختياركم ، طامعة في استمرار
 تبنيتكم لموسى الوابيد ، وهذه ثلاث قصائد
 قصيرة أرجو أن تنال حظ سليلتها في
 النشر .. استأذني الفاضل ، في رجاء خاص ،
 فقد علمت أن ثمة مكافأة لي في ما نشره
 أرجو إرسالها علي عنواني .

ولهذه وثائق
 قصائده قيد القراءة ، أما للكلمات فلا دخل
 لإدارة المجلة بتسليمها ، وعليه أن تضمني
 بنفسك إلى مقر الهيئة العامة للكتاب
 بكونياش النيل لاستلامها ، أو أن ترثني من

ينوب عنه في ذلك .
 — الشاعر العربي الكبير .. كل عام وأنت
 بخير .

يسعدني أن أبحث إليك هذا العمل الشعري
 الجديد ، وأتمنى أن يعطى برصه وأن يعز
 يفرح النشر على صفحات إبداع في شكلها
 الجديد ، وأن يكون هذا العمل أسعد حظاً
 من العمل السابق ، دعواتي لك بالصحة
 والمغنية والسعادة والرفاهية والقدرة
 المتجددة على الإبداع والإفراق . والسلام
 عليكم ورحمة الله وبركاته .

«عزت الطيري»
 — نشكر لك عبقك الكريمة وانتظر مساهمة
 أخرى تناسب المجلة

— الصديق «خالد عبد الله عبد
 الرحيم» :

نشكر لك التراحاتك وأراءك الجادة ،
 وسنعمل على تحقيق ما نستطيعه منها في
 الأعداد القادمة .

— الصديقة «فنيا الأمل اسماعيل» :
 ما تلقيناه منك قريب من الحكمة ولذب
 التمللات ، وهذا على جودته ، لا يتناسب
 المجلة .

— الصديق «لطفي مطوع»
 أختارنا قصيدة «حنود» لنشرها في أحد
 الأعداد القادمة .

— الصديق «حسين علي محمد» :
 أختارنا قصيدته «خطبة قصيرة للجنرال»
 لنشرها قريباً .

— الصديق «محمد هريدي» :
 نشكر لك عبقك على اللغة والشعر ،
 وحرصك البالغ على تصحيح قصيدته ،
 ولكننا نرجو أن تنال اعتدائنا من عدم
 نشرها ، لأننا نراها قريبة من درج السرد
 القصصي .

— الصديق «مكاري إلياس»

ذكرنا من قبل أن شعر العامية ، وكذلك
 الزجل ، لا يدخلان ضمن سياسة المجلة ،
 ونرجو أن ترسل إنتاجك للمناير الأخرى التي
 تنشر الجيد من هذه النصوص .

— الصديق «علاء الدين أبو العزائم» :
 نرجو أن تنال اعتدائنا من عدم نشر
 قصيدتك بسبب مستواها المتواضع ، أما
 دراسته عن كتاب (لغة مصر العربية)
 للدكتور «علي فهمي خشيم» ، فنحن في
 انتظارها .

بريق

في مركز الدائرة التي يزداد محيطها شيئاً
 شيئاً ، كان يلف يلف يحيط بصوته المبحوح
 والكلام يخرج من حلقه صفيراً نازية ،
 اثريت منه يخطى هادئة ولسم ابس بنيت
 شدة ، ثم طوكت من خصبي يميني محاولاً
 جذبها خارج تلك الدائرة عبر السيقان الكثيلة
 والأقدام الطافية . لم يحاورني وهات أسير
 فبدي حتى اخليت بنفسي في تلك السماء
 التي يسقط بدها في دائرة المحاق . وجهته
 يبي ، بيد أنه صدقني حينما قلت : هي
 التي راهنتني عن نفسها . في هذا الفراغ ؟
 نعم في هذا الفراغ ، ولما لم يكن هناك أبواب
 ولواظف قلت : نعلت تلك الحقبة في ضمة
 الصبح ثم قربت أي المزاليج تتزاح من
 الأبواب وأي اللواظف تفتح أولاً . تركته عنكما
 بدأ الغيم يتفدح ، خلعت صدطيه ، لكنه
 جاء إل يهرول كنت لا تزال فوق العتية أرقب
 يعني حلاقة أي المزاليج تتزاح عن الأبواب
 وأي اللواظف تفتح أولاً .. التي على السلام
 وجلس بجوار يترقب .

أحمد الليحيي — كافي الزيات

نفتخر من بريد القصة الذي وصلنا هذا الشهر لصحة بريق ، وقد تفرغنا كماله ، وهي تكلف بلغتها الكثافة وموضوعها الإنساني وبعدها عن الزخرفة والجمال الزائدة ، من موهبة واضحة ، وإذا كانت هذه هي القصة الأولى الذي يرسلها لنا الكاتب ، فإننا نتوقع أن تكون قصصه التالية أفضل وإن تجد لها مكانا مثل كل القصص الجيدة ، في

« إبداع »

✽ محمد حيد الخطيب مصطفى

الإسماعيلية

لا يمكن أن نتوقع أن نقرأ الفصل الأول من روايتك ، ولأن تقبل في الخطاب المرافق في مجموعة منهم قصص طويلة وأخرى قصيرة ، وأرسل لكم الفصل الأول ، فإذا كان صالح للشراسكين شارككم وأوافقكم بالوصول الباقية .

ومع ذلك ، فقد قرأنا الفصل الأول الذي أرسلته ، ونطلب منك أن تמיד الفخر فيها ككتبت ، وإن تتراجع قليلا إلى أن يمكنك أن تفرق بين نهايات الفصول في الروايات ونهايات السلسلات ، فإذ انتهى فصلك هذا بفرح ، وصر للناظر في الباب ، وظاهر الجندی في يده ، ولابد أن تفرق أيضا بين الحروف في اللغة العربية ، فكلمات مثل انقلاب ، وإنهادي وعشرات الكلمات المشابهة تجعل كتابة القصة صعبا صعبا للغاية .

توصلت على ثواب جاف — محمد عباس علي — الإسكندرية

تهدت سيطرة الفكرة وأمرارك على ترويضها بقصتها وتجعلها موضوعاً مبدعاً بعيداً عن فن القصة الذي يوحى ويهيم .. فلذلك التي مات زوجها تتصور أنه حي وأنه سيظهر فرح ابتها ، ثم تراه في صورة ابنه الكبير . ولا شيء غير ذلك .

● ماضي الأمة — شريف زايد — بممنود

« عند جوشم الليل خرج سعد من بيته المتواضع الذي لا يليق بصفاة القرن العشرين الذي انتهى نصله ، إنه بيتا متواضع خلق في أن يهدم فوق رأس صاحبه دون أدنى عتاب .. »

هكذا تبدأ قصتك ، وهي كما ترى تحتاج إلى صقل كثير ومراجعة للمعلومات البسيطة التي تغطيها فيها كاعتقائك أن نصف القرن

العشرين — وليس كله إلا بضع سنوات — قد مرَّ ، وكريهك بين بيت سعد المتواضع وصفاة القرن العشرين ، وإذا تهم بيت سعد فلمن يكون العتاب ؟ إن الكلمة في القصة لابد أن تختار بعناية ، لأنه من مجموع هذه الكلمات تكتب القصة الجيدة ... بالإضافة طبعاً إلى الأخطاء اللغوية . واو رجعت إلى قصتك فربما رأيت من الأفضل أن تحذف نصلها أو تكتب قصة جديدة بعد أن تقرأ النصوص القصصية الجيدة ، وهي لحسن الحظ كثيرة وإن متناول الجميع ، النصف الآخر — عام — نستطيع

الانكشافه لقب — أحمد الخمر — القاهرة يجب أن نتخلص من الكلمات والجمال الخطابية ، وأماك حريق طويلة تبدأ من معرفة المعنى الصحيح للكلمات اللغة حتى لا نغرق من المرات إن — مشاعرها مثقولة أو لا رأيا أحد أمدش لما رأي ، وكذلك الأسلوب السليم فانظر كيف تكون الجمال ركرك حين تكتب هكذا « وانخرطت معه تياقه أسمى آيات ومعاني الحب » أو هكذا « ولنا في رب اسمه الكريم والقرع يكي وهو حزين »

● الوطن عبر الأثر — خليل فاضل النوحه قاهر

معاجلتك لتجربة الغربة وتعرق الروابط بين الناس وحتى بين الرقاد الأسرة الواحدة ،

جاءت مباشرة ، لا نستطيع أن نميز بينها وبين ما تنشره الصحف يومياً من أحداث ، والقصة لابد أن تكون متميزة ، وإلا كانت خيراً على بقية الأخبار .

● مؤثر — جمال شكري هلون — القاهرة

أنت تتصور أن الرجال قد اختلفوا من العلم ولم يعد به إلا النساء ، ومن يعتقدن مؤثراً ليبحثن هذا الأمر المحيبي .. ولكن المؤثر لم يتفحص إلا عن هذه اللزجة النسائية التي نعرفها ، رغم أنك تتسبب كل امرأة إلى بلد .. ثم يفتني المؤثر ويتلوى به للزجة التي نعرف منها أن بعض النساء سعيدات لأن الرجال اختلفوا ويصفون في شدة الحزن ... فإين القصة ؟

● أولاد توبة . مسعد الوافي — القاهرة هذه ليست قصة وإنما موعظة مباشرة ، وحتى إذا اعتبرنا موعظة فلن نرى هناك مسيراً للتربية والتعم ، حيث لا تجد شخصيات مميزة في القصة ، وإنما هي النكار مجرد هلالة بهيمة تملأ عن أن تقرأ في القارئ .

ومعنا نقول لكل الأصدقاء يتحتم عليه أن تقرأ كثيراً قبل أن تحاول الكتابة .

الإسكندرية محمد السيد إبراهيم — الإسكندرية

صلاح محمد عطية — شبرا الخيمة . محمد عبد الرحيم سليمان . جامعة طنطا . أحمد الوائلي الشريفين .. أسوان . مجدى محمود جعفر — ديوب نجم . محمد عبد الحكيم حسن — المنيا . شريف الرامسى — القاهرة . تنتظر منكم أصلاً قصصكم أخرى .

فى أعدادنا القادمة

قصائد:

فاروق شوقية	حسن طلب
على الصياد	أبو همام
ممدوح عدوان	محمد بدوى
وليد منير	على منصور
مصطفى عياد	عبد المنعم رمضان
درويش الأسيوطى	محمد أحمد محمد
فاطمة قنديل	ناصر فرغل
حلمى سالم	

قصص:

سليمان فياض	خيري شلبي
أحمد الشيخ	نجيم عطية
عبد الله خريت	جمال مقل
منى حلمى	بهجة حسين
طارق المهنوى	نبيل نعيم
محسن خضر	رمسيس لبيب

دراسات ومقالات:

ثروت عكاشة	فؤاد زكريا
سمير سرحان	فؤاد كامل
جابر عصفور	محمود العالم
سهام بيومى	مهرى حافظ
إبراهيم العريس	أحمد مرسى
سمير فريد	لطفي عبد البديع

المحرم



- محمود أمين العالم
- جابر عصفور
- إبراهيم شرع
- سامي خشبة
- إبراهيم فتحي
- صبري حافظ
- أحمد مرسي
- محمد سلطان
- كرم مطاوع
- عبد المنعم رمضان
- محمد عبد المطلب

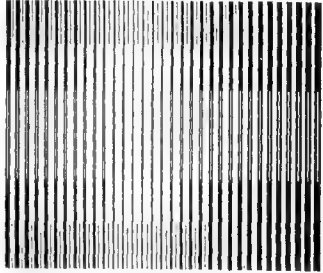
● صلاح طاهر

العدد التاسع ● سبتمبر ١٩٩١

المحامي



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

أحمد عبد المعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

سليمان فياض حسن طلب

مدير التحرير عبد الله خيرت

سكرتير التحرير نصر أديب

المقررون الفني نجوى شلبي





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية

الكويت ٧٥٠ فلس - الخليج العربي ١٤ ريالاً قطرياً - البحرين
٨٠٠ فلساً - سوريا ١٤ ليرة - لبنان ١٠٠٠ ليرة - الأردن ٧٥٠ من
الدنمارك - السعودية ١٠ ريالات - السودان ٢٢٥ قرشاً - تونس ٢٠٠
مليم - الجزائر ١٤ ديناراً - المغرب ٢٥ درهماً - اليمن ٣٠ ريالاً -
ليبيا ٨٠ من الدينار . الإمارات ٧ دراهم - سلطنة عمان ٨٠٠ بيرة -
غزة ٧٥ سنتاً - لندن ١٥٠ بنساً نيويورك ٥٠٠ سنت

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرش . ومصاريف البريد
قرش . وترسل الاشتراكات بحدالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد ٢٨,٧ دولاراً للهيئات
مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات
وأمریکا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالي

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحافظ ثروت - الدور الخامس - من
ب ٦٦٦ . تليفون ٢٩٣٨٦٩١ . الفاكس ٧٥٤٢١٢٠ .

التمن ٥٠ قرشاً

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده . والمجلة لا تتلزم بنشر ما لا تتطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

المراجع

السنة التاسعة • سبتمبر ١٩٩١م صفر ١٤١٢هـ

هذا العدد

المقالات والدراسات

(ملف خاص عن يوسف إدريس)

- ١ إدريس يوسف غامضا أحمد حجازي
٨ هل يموت هذا الزمان جابر عصفور
٣٢ عالم يوسف إدريس القصصى محمد أمين العالم
٤٥ ، أرضى نياي ، والنفس الاستعاري ابراهيم قنص
مسرح يوسف إدريس
٥٤ استطلاع اول وأسئلة لا تنتهي ! سامي خشبة
٦٣ ، الفراقير ، في زمانها واليوم الفريد فرج
٦٧ يوسف إدريس ويهض أوراق من ذكريات كرم مطاوع
٧٧ تجربتي المسرحية مع يوسف إدريس هناء عبد الفتاح
يوسف إدريس في عالم
٧٦ الاطفال كمال رمزي
يوسف إدريس في حديث منوع عبد الرحمن أبو عوف
٨٥ • إيقاعية اللغة في زمان الزبرجد ، محمد عبد المطلب
١٨٠

القصة

- ١٤ ليلة لرق في حياته سليمان نياض
١٣٧ ثلاث قصص قصيرة فؤاد قنديل
١٣٣ جوكندا كمال الزغباني
١٤١ الرقصة طارق المديني

الفن التشكيلي

- د. داي سنتلي
اولوية الخامة ، وحياة الاشياء الأخرى عمر جهان
(ومع ملزمة عن أعمال الفنان)

الرسائل

- سوريات الغضب الزنجي
١٤٦ في المسرح الأمريكي [لندن] صبرى حافظ
• استعراض • بيكسو
١٥٤ من الوثيق إل المسرح [نيويورك] أحمد مرسى
١٦٠ • ديويديا • وميراث • هيدجر [باريس] وائل غال
١٦٤ • اصطفاه إبداع

الشعر

- في الزمان وأمله فتحي فرغل
٩١ الميجي محمد سليمان
١٠١ الفترجات عبد المنعم رمضان
١١٨ لسنك ابراهيم دانه
١٣٠ أظفيع عن الزمن المشتهى إدريس بن الطيب
١٣٥ الغيال محمدي عبادة
١٤٣



يوسف إدريس غامضا

وفاتن ، تلمسه في يوسف إدريس الرجل ، وفي يوسف إدريس الكاتب ، بل تلمسه في كل فقرة من فقراته على انفراد .

إن الحركة في كتاباته عامة وفي قصصه خاصة تنطلق وتنتفيح في حلقات متصلة تكاد في كل منها تجزم بالقتراب النهائية . فقد تأزم الموقف واستنفذ الكاتب كل الحيل التي تتوقعها ، ولم يعد أمامه إلا أن يصل بك إلى النهاية وأنت مرتوق شيعان لكنه في كل مرة يعود ليفاجئك بحيلة جديدة كنت تستبعدا أو كانت لا تخاطر لك ببال ، يفواصل بها الصراع الذي نتابعه لا هثا لاعنا في سرك - إن كانت لك خبرة بالصناعة - هذا الشيطان الخالق الذي يظل يرقص غامزا لك بطرف عينه ، على حين تحبس أنفاسك مشفقاً أن يفوتك شيء من فنه ، أو أن تنفذ طاقتك على المتابعة قبل أن تنفذ طاقته هو على التوايد والتشكيل والتخريج .

حتى تجربته مع الموت ، كانت هي الأخرى نوعاً من

الآن يبدو في يوسف إدريس أكثر غموضاً مما كان في أي وقت مضى .

بالأمس كنت أقرؤه وكنت التفتي به وأحاوره . كنت أهره لحظة بعد لحظة ، وأقرؤه عملاً إثر عمل .

لم يكن قد رحل لأسمى إلى امتلاك كله ، أو لاكتشاف غوامضه ، أو حتى للتفكير فيها هو غامض فيه . فالكائن الحي المملوء بالحياة كانه دومة أو عاصفة كيوسف إدريس لا يعطيك هذه الفرصة أبداً ، ولا يتيح لك أن تجعله موضوعاً للتفكير والتحليل ، بل هو يأخذك بفنون من حيويته والأوان رائعة من تقلبات تنسيك السؤال والجواب ، وتغفل فيها عن الغامض والواضح .

وكما كان يوسف إدريس يأخذنا بلحظاته الهاربة عن نفسه كلها ، كان يدهشنا بكل أثر جديد من آثاره يستنفدنا به استنفاداً ، فلا تبقى لنا طاقة نسترجع بها سوابقه أو نستعجل لواحظه . نوع من المهارة تادر

وهراعاته الدامية مع الطفيان الذى كان يهدد هريته ، والداء الذى كان يهدد حياته ، والخوف من انقطاع الوحى الذى كان يصل به إلى حافة الجنون .

هكذا اقرأ الآن أعماله ، قاصداً أن أعيد لها انتظامها الذى فقدته وأنا أتلقاها على مدى الأعوام الأربعة الماضية عملاً بعد عمل ، وإضعافاً نفسى فى مكان المؤلف تماماً ، أتعرف على العالم الخارجى وأحنو عليه واكتشف إنسانيته . « أرخص ليالى » وفى « جادة شرف » وفى « الحرام » ثم أضيق الدائرة وأقصمها على ما يتصل بى أنا بالذات فى « العسكرى الأسود » وفى « البيضاء » ثم أضيقها أكثر حتى لا تتسع لغير رقصتى الانفرادية فى « قيينا ٦٠ » و « نيويورك ٨٠ » . وهين يشك دروانى حول نفسى وتشف أعضائى وتستلهم بالنضوة الأثرية وتنتب لى الجنة كاجنحة جلال الدين الرومى أبداً طيرانى لأرى الكون كله صورة . متى وأرأى صورة منه فى « الفراير » الطفيان ليس فرداً ، بل هو القانون ، وأنا لست المستعيد الوحيد . ما أبأس أن تعرف ، وما أروع أن ندرك بضربة من خيالٍ ، جوهر المناسبة !

هذه المهارة العجيبة التى يسميها الأورييون ، « خيرتيوتيه » Virtueusité ، ويطلقونها على عمل العازف المنفرد الذى ينطق آله بالرائع المصونة التى لا يتطرق إليها ولا يفوز بها سواه . فقد دلال فداءه الوحى حتى سلمناقيه ، ثم إذا به يعزف . ويذهش ويتحدث عن أعماله القادمة حتى أخذنا نستعد لاستقباله ظافراً ، ثم إذا به يخالف توقعنا ويسكت إلى الأبد .

أيها انتصر على الآخر ، الموت أم يوسف إدريس ؟ لاشك فى أن يوسف إدريس هو المنتصر ، لا باعتباره كاتباً عبثياً لا يجوز عليه الموت فحسب ، بل باعتباره إنساناً أيضاً ، إذ يخيّل إلّ أنه كان فى حاجة إلى راحة يأبى الموت أن ينيله إياها ، فغاغل الموت وجاء !

مات يوسف إدريس فما أشد غموضه الآن ، وما أشد وضوحه ؟

إننى أقرؤه الآن فى نفس واحد . أرحل فى أعماله رحلة أو ليس فى الإلياذة ، لا قارئاً محايداً ، بل مغامراً منفصلاً كائنى أعيد كتابتها من جديد ملتصقا بشخصية يوسف إدريس داخلاً فى حالاته ، وسالكا تجاربه العنيفة

لقد بدأ صلاح عبد الصبور أيضا من « الناس في بلادى » لكنه انتقل إلى داخل نفسه حتى وصل إلى « شجر الليل » و « الإبحار في الذاكرة » .
وأظن أن هذه الملحوظة تصبح أيضا على كاتب هذه السطور .

هكذا يتشكل أمامى عالم يوسف إدريس ويتسق ، بينما يفر من يدى يوسف إدريس نفسه وبيتعد ويزداد غرابة وغموضا .

ما الذى جعل يوسف إدريس ينتقل من عالمه القريب إلى العالم الذى رسمه فى فينيا ونويورك ؟ هل هى تجربته فى المعتقل أم تجربته خارج المعتقل ؟ وهل هو انكسار داخل أم تطور طبيعى ؟

ولماذا عن المرض النفسى الذى ظل يعانى به السرمد كان طالبا فى كلية الطب حتى مات ؟

إن يوسف إدريس يروى لنا بعض الأشياء عن نفسه فى أحاديثه واعتراقاته التى صدر بعضها فى كتب خلال السنوات الأخيرة ، لكنه يمسك تماما عن الكلام فى أشياء

لماذا لم انتبه من قبل إلى هذا التشكل المتتابع ، وهذا التحول الدائم لصور الطفيان فى أعماله ؟ إنه شيخ الخفراء ، وزعيم العصاة ، وهو العسكرى الأسود ، وهو الثور الذى يقتل المصارع الإنسانى ، والسيد الذى يقهر الفرغفر . الطفيان سيد أعماله كما أنه قانون الكون .

خط ألقى من صور تتناسخ لموضوع واحد ، وهناك خط رأسى من صور أخرى وموضوعات أخرى تتقاطع مع الخط الأول وتعاكسه وتقاومه . الطفيان يتقاطع مع الهزيمة ، وينقلب إلى العبودية ، ويؤذى إلى الانحلال ، وينتهى إلى الموت .

ولماذا لم ألاحظ من قبل أن يوسف إدريس هجر الواقع الخارجى منذ أواخر الخمسينيات وأصبحت موضوعاته أقرب إلى القصيدة منها إلى القصة ، إذا نكب فيها على عالمه الداخلى كما يفعل الشاعر فى القصيدة الغنائية ؟ إنه يبدأ فى عالم القوية والمدينة ، لكنه يتحول بعد ذلك إلى أزماته الروحية والعاطفية .

ليس هذا الطور سمة شاملة تتجلى فى إنتاج الجيل كله ؟

أخرى كانت شهادته فيها جدية بأن تبعد كثيرا من الغموض الذي نشعر به الآن ، والذي يحول بيننا وبين فهم أفضل لتطورات حياته وتقلبات روحه التي لا شك في أن اثرها كبير في إنتاجه .

لقد هيأت لي إقامتي الطويلة في فرنسا إلما كافيا بالنظريات النقدية الجديدة واتصالا شخسيا بعدد من المتحمسين لها من أساتذة الأدب الفرنسيين ، فليس جديدا على الكلام عن استقلال الأثر الأدبي ، واكتفائه بذاته ، وعدم حاجته إلى ما يفسره من خارجه ، سواء كان هذا الخارج هو المؤلف أو البيئة أو المجتمع ، هذه النظريات ليست جديدة على ، ولست أقف منها موقف المنكر المستخف ، بل أنا أفهمها وأتعاطف معها دون أن أجدها مع ذلك كافية ، أو أجد نفسي بالضرورة خصما للنظريات التي تحاول أن توازن بين استقلال النص وعلاقاته مع ما يمت إليه ويحيط به من أنسياب وعناصر لا تستطيع حقا أن تقدم لنا فيه تفسيراً جاهزاً سهلاً ، لكنها جدية بأن تصنيفه وتساعدنا على قراءته .

وفي اعتقادي أن شهادات المؤلفين في هذا المجال مفيدة جدا ، لا لنقبل كل ما يرد فيها ، بل لنختبرها في ضوء

إنتاجهم ، ونستفيد بما فيها من حقيقة وما فيها من خيال وتلفيق .

لقد كان يوسف إدريس جديراً بأن يحدثنا عن حقيقة علاقته بالماركسية التي ربما ظن القارئ أنها وراء العناصر الوضعية الموجودة في أعماله ، والحقيقة أن هذه العناصر تعود إلى دراسته للطب أكثر مما تعود إلى الماركسية .

ولقد كان يوسف إدريس جديراً بأن يحدثنا عن عله وأزماته النفسية وتقلباته السياسية ونزواته العاطفية ، لكنه لم يتوقف كثيراً عند هذه الموضوعات التي كان يعلم هو وغيره من الكتاب العرب أن مجتمعاتهم بمؤسساتها المختلفة لا تسمح فيها بقول صريح .

غير أن الذي خسره الأدب العربي حتى الآن بتجاهل هذه المعومات وعدم الاقتراب منها يكفى ، وأن للكاتب العربي أن يفتح لنا قلبه ويكشف ما انطوت عليه نفسه من الخوف والجوع والشك والعذاب .

لا بد أن تتغير الشروط الاجتماعية والثقافية ليفهم الناس هذه الجراة ، لكن الجراة مطلوبة أولاً لكي تتغير هذه الشروط .



هل يموت هذا الزمار ؟!

صوته ، ويصوغ مشكلته ، ويجسد أحلامه . ولم يكن
بطل هذه القصة يختلف كثيراً عن يوسف إريس ،
فالتشابه بينهما يندى إلى حال من الاتحاد ، فالبطل يعاني
حالة إحباط تفقده الرغبة في العمل ، الرغبة في الكتابة ،
فتفقده الرغبة في الحياة ، ويغدو فريسة سهلة تتوغلها
مجلطة تهدد حياته . ويشعر أن قلبه الذي يكاد يتوقف
يعكس حالة قلعه الذي يتأذى على الكتابة ، منذ أن أصابه
الاكتئاب من التحولات السلبية للواقع ، وضاع أمله في
المستقبل الذي حلم به . ولكن يتخذ الوعي بفعل الكتابة
نفسه شكل الوعي بضرورة الوجود ، والانتصار على
معوقاته وتقوم إرادة الكتابة التي هي إرادة الوجود رغبة
الموت فيستعيد البطل (الكاتب) ، حياته يسترد قلبه من
حافة هاوية الموت ، في الوقت الذي يستعيد الرغبة
والقدرة على الكتابة ، ويسترد الإيمان بها من برائن
الإحباط والاكتئاب ، ويدرك أن الكاتب كالزمار لا حياة له
دون الكتابة ، فالكتابة شكل لوجود الكاتب وبران لحياته

«يموت الزمار وأصابعه تلعب ، فالزنف شكّل
موجات وجوده ، وعندما يخلل يعزف ويعزف إلى
آخر الزمن ، فالمسألة أبست هزلاً .. إن لها
قانوناً . وهكذا بدلاً من الموت كفأ وكفرا بإداء
الدور .. ليس الأروع أن تظل تعزف . مهما
بدا عزفك نضاراً وشاحياً فحتماً سيأتي اليوم
الذي يعلو ويجبر الناس من صدق على
السمع . وحتى إذا لم يات اليوم فماذا تفعل ؟
إنه وجيد ، لا فكاك منه .

تلك الكلمات هي بعض ما انتهى به يوسف إريس
(١٩ مايو ١٩٢٧ - أول أغسطس ١٩٩١) إحدى
قصصه القصيرة وهي «يموت الزمار» التي تضمنها
مجموعته القصصية وأقتلها التي صدرت عام ١٩٨٢ ،
وهي كلمات تصل بين الشخصية القصصية وكاتبها ؟ إلى
الحد الذي يجعل من الشخصية قناعاً للكاتب ، ينطق

ولامعنى لها سوى أن تعجز إرادة الحياة التي لا تأبى أن تتحول إلى ضمير ناضج لحياة الآخرين وبنها أحد الفاضل . وإذا كانت الكتابة انتزاعا للكاتب من الموت فوئها انتزاع للقراء من لوازمه : التخلف والجمود ، الضنوع والاستسلام ، العجز والياس .

وليس هذا الذى قاله يوسف إدريس على لسان أحد أبطاله شيئاً جديداً بالنسبة إليه ، فإيمانه للعظيم بالكتابة وبراها في حياة الكاتب والقراء لم يتزعزع منذ أن بدأ الكتابة مع مطلع الخمسينيات . وهو إيمان أكد مراراً وتكراراً ، طوال رحلته الإبداعية التي دفعته إلى أن يقول عن نفسه ، منذ أواخر الخمسينيات :

«إننى مختلف تماماً ككاتب عن هؤلاء الذين يجلسون على مقاعدهم أو في المقامى مسكين بعضا وسبعة إننى أقفز وأجرى انفجر وأفكر ، أعانى من الاكتئاب وأفزع أسافر وأقابل الناس ، وأهيم على رجلى . إننى مركب حى في (تسييج) المجتمع ، فلو أن هذا المجتمع ليس حيا ، لتوسلت إليه بهمس واشتيتك معه في معارك ، أو حتى لطلعت بهللى حتى أعيده إلى الحياة» .

وقد ظل يوسف إدريس يفعل هذا الذى يتحدث عنه : يقفز ويجرى يفكر ويتحرك ، يتفجر بالإبداع ويتمرد بالفكر ، إلى أن تولى في صباح الخميس الموافق أول أغسطس الماضى (١٩٩١) بعيداً عن وطنه ، وعن أمته العربية التى ظل يؤمن أنه مركب حى في تسييجها ، لا ينبغي أن يكف عن العراك ، الاشتباك والطنن إلى أن تعود الحياة المليفة في الكل الكبير الذى ينتمى إليه ، فينتقل هذا الكل من التخلف إلى التقدم ، ومن التبعية إلى الاستقلال ، ومن الضمورية إلى الحرية .

والخارقة التي تظهر الموت أن يوسف إدريس مات وإفترس في بيده بالفعل ، لم يجر منه أي مركب ، لأنه موثوق وهو ينظر أحلامه ويعيد لأصابعه قدرة الكتابة ، كأنه كان يريد أن يستعيد اللحظة المشابهة التي تجسدها قصة «موت الزمار» ، حين فجّر البطل إرادة الكتابة وإرادة الفعل المصاحبة لها في داخله فتطجرت إرادة الحياة ، وانداحت «اللعطة» ، وفي الموت في مواجهة الحياة المنيقة . هكذا انتصر الزمار على الموت ، وانتصر القلم على الفناء ، لصدى «العزف المنفرد» يظل «شاهد عصره» ، والكتابة المبدعة تظل باقية في مواجهة «فكر الفقر وفقر الفكر» ، لا يمكن أن تتبدد نغماتها فهي نغمات تتجاوب في اثنتي عشرة مجموعة قصصية ، وثماني روايات ، وسبع مسرحيات ، وخمسة عشر كتاباً تحتوي من المقالات على مايدعم «الإرادة» التي يجسدها جبرتي الستينيات» الذى لم يكف عن الحديث عن «أهمية أن نتكلم يائس» ، وإلى كل إنجاز من هذه الإنجازات ملؤك رسالة الزمار وإيمانه الذى لم يتزعزع بالذور الاجتماعى للكاتب .

— ٢ —

هذا الإيمان بالذور الاجتماعى للكاتب هو الذى جعل الكتابة مرتبطة بتأسيس هوية المجتمع وهوية الكاتب وهوية الكتابة على السواء إن يوسف إدريس واحد من طليعة الكتاب الذين واكب عطاؤهم الإبداعى ثورة يوليو ١٩٥٢ . تصاعدت خطى إبداعه مع صعودها ، وصاغ أحلامها بحالم يتمر فيه الوطن والمواطن ، وجسد أمانيتها المرتبطة بالعدل الاجتماعى ، واستبق خطاها إلى التقدم . ويقدر مسجل أفراحه الذاتية بالتصاراتها ، وسعد

إلى قسمات ملحمية ، ونراها خلال ذلك كله في التأكيد المتكرر ، المحاح ، للهوية المصرية ، هذه الهوية التي تدل عليها ملامح الشهيد التي :

كانت فيها مصرية ، مصرية من ذلك النوع الذي يواظب فيه مصريك ويجعلك تعشقها من جديد . وكان أسمر تلك الصمرة التي إذا ماتتعت فيها وجدت في صفاتها تاريخ شعاعات الشمس الجيدة التي صنعت الحضارة على جانب النيل . وكان شاربها الأسود الكث يلون تلك السمرة وتستشف منه رجولة ، رجولة تبعث القشعريرة في الرجال .

هذه الملامح تتحول إلى علامة رامية إلى هوية صاعدة أمة تنهض في ملامح فرد ، هو نواة لكل بطال يأتي فيما بعد ، فقد :

رجلا ككل الرجال ، نما من طمس وأسينا ، وبمضغ قمصنا ، وارتدى قطننا ، وصنعت أذرتنا خلاياه وكلما أوغلت في تأمل همت استعيد ملفات ، وأرى الأجداد والآباء والشهداء الذين لهم أسماء فوق الرخام ، والشهداء الذين بلا أسماء ولا نظام ، وأرى الناس ونفس وكل من له عرق وكل من له خال ، وكل أولئك الفنانين بالأمم .

هذا الإحساس المتميز بالهوية تنطقه مجموعة «أرخص ليالي» (١٩٥٤) كلها بأكثر من شفرة ، وتشعه في أكثر من اتجاه وتستيق في ماسوف يتخلق من إبداع في السياق المتماثل لرحلة الكتابة . تنطق بالمعنى الذي يؤكد الهوية الصاعدة للوطن ، مصر أم الدنيا في قصة «أم الدنيا» ، بلدنا التي ليس لنا سواها ، والتي تنهض من ليل التجمية والظلم لمستقبل فجر الاستقلال بهية ، عفيفة ، كالفلانة المتطلعة إلى المستقبل الواعد في تماثيل

باحثاتها به في موجات مددا ، ويقدّر ما دافع عنها ضد أعدائها ، فإنه أكثرى بتناقضاتها ، والقي به في معتقلاتها ، وشهر به من منافقيها ، وانكسر بانكسارها ، وانكسر مصحيا أكثر من مرة بانكسارها ، لكنه ظل صامدا ينحوى على أحلامها الأولى عن الحرية والعدل والتقدم ، تلك الأحلام التي لم تفرقه منذ وضع ثقته في حركة الضباط الأحرار ، وأدرك أن «الضباط الوطنيين» يمكن أن يكون مفتاحا للمستقبل .

ولم يكن من قبيل المصادفة أنه نشر أول قصة ضمنها مجموعته الأولى بعد قيام الثورة بأشهر فلاكل (وذلك بعد خمس تجارب استهلالية عام ١٩٥٠ لم تضمها أية مجموعة له) وهي قصة «٥ ساعات» التي تدور حول اغتيال الشهيد عبد القادر طه ، أحد الضباط الوطنيين الذين اغتالهم رجال الملك فاروق . وكانت القصة في توقيتها ، ونشرها في مجلة الثورة الأولى «التحرير» (أول أكتوبر ١٩٥٢) بمثابة إعلان عن العلاقة التي تربط الكاتب الجديد الواعد بالثورة الجديدة الواعدة التي كانت تسعى إلى تحقيق حلم الاستقلال . ويقدّر ما كان الاستقلال يعني تأسيس هوية متحررة للوطن والمواطن ، وتأكيد حضورهما الفاعل في التاريخ ، كان يعني تأسيس هوية قومية للكتابة والكاتب ، وتحقيق حضورهما الفاعل في المجتمع .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تشعن قصة «٥ ساعات» منذ البداية ، بملامح هذه الهوية . فراها في خصوصية الحادث الذي يرتبط بالصراع بين القصر والاحتلال في جانب والعناصر الوطنية في الجانب المقابل ، ونراها في بنية القصة التي تقرب من بنية الحكى الشعبي ، ونراها في تصوير ملامح الشهيد التي تتحول

منها ، والتي تحلم كتحصيل لمراد .. في المجموعة
المنظمة «جمهورية فرحات» (١٩٥٦) - سيناريو عائشة :
مؤلفات هداوي ، وسيناريات هداوي وبناتين ونفس
فرحين وصعراء مزروعة .

وتنطق بلهجات النخاسة ، في استخدامهما للعامة ، منذ
الزوان الذي يتبنى على اللغة التقليدية ، ويؤسس
خصوصية لغة فنية جديدة ، لا يتباعد عن الحديث
اليومي للأبطال الناطقين بها ، لغة يفرح بها كاتبها فرحته
بتأسيس هوية جديدة لوطنه ، فيلتقط بأن الحب كل
ما يجسد الخصوصية الثقافية لهذه الهوية ، فهو الصوت
المختفي وراء « حمزة » (بطل « قصة حب » ١٩٥٦)
حين كان حمزة يستمع إلى « دم إسماعيل أبو حومة » :
« وهو يراقب فم الرجل الواسع يفتح عن الكلمات
المصرية الحلو التي صممتها إنسانيتي شعب عريق ،
الكلمات التي قد لا تتسلى على الريح ، ولكنها رائحة في
نفسها ، وكأنها رسل محملة بالدفء والسلام » .

وهو الصوت نفسه المختفي وزا قناع الراوي في قصة
« مـ .. هي لعبة ١٩ » (١٩٥٦) ذلك الذي يعلم أن
« الروح كالغاريب فن مصري أصيل .. فيه تشبيهات
واستعارات وكتابات و ... أدب خالص » .

وتشع « أرخص ليالي » هذا الإحساس المتميز بالهوية
في أبنيتها التي تستعيد من أبنية الحكايات الشعبية
الكثير ، وتفيد من المخزون الهائل من التجارب والمعارف
والصيف التي يخر بها الوجدان الشعبي ، ولذلك ضمت
المجموعة إحدى وعشرين قصة ، تبدأ خمس عشرة منها
بالصفة المكاثرة « كان ... » وتجلياتها التي تضمنا في
حضرة تقاليد الابتداء في القصص الشعبي (كان ..
يا ما كان) تلك التقاليد التي تتولد منها المسكوكات

العامية التي تتساقب من « خراطيم الشتائم » التي تتدفق
بشارة فتصيب آباء القرية وأمهاتها ، فتكشف عن مازق
« الكريم الذي » لم تكن في عيني حدة لجة واحدة من
الزمن بل كان مفع أروق من ماء الطرمية « ولا يتباعد عن
ذلك ما تلحسه في هذه المجموعة من تحويل المسكوكات
اللغوية العامة إلى صيغة وظيفية تلعب دورا بنائيا في
الحكي ، فتؤكد استدارته اللافقة التي تلحها في قصة
« شغلانة » على سبيل المثال ، حيث تحول الجملة « كان
عنده في حانة إلى قرشين » إلى عنصر بنائي ، ينداح معه
الحدث متكررا في دوائر ، كدوائر الحجر الملقى في الماء ،
إلى أن تنتهي إلى جملة الخاتمة التي تسترجع جملة
البدائية ، وتؤكد ازدواج دلالة العنوان « شغلانة » .

وإذا كان عبد الكريم وأبو سيد وعبد الطيف وعرف
وغفرهم يجسدون هوية المواطن المصري البسيط ، الفقير ،
الذي يتجه إليه القصص وينحاز ، وخصوصية مشكلاته ،
والملاحم الخاصة للظلم الواقع عليه ، والمحرمت التي
تكبل خطوه ، فإن هذه الخصوصية تصل غياب العدل
بالفساد الاجتماعي والظلم السياسي ، وتصل الكل
بخصال هذا المواطن الكادح الذي يتميز بصبر الجمال
التي تشهد وتسمع وتحتمل إلى أن تأتي لحظة الانفجار
التي لا تبقى على شيء أو تهاب من شيء . وتنطق
« أرخص ليالي » هذه الخصوصية في سكنها ، حين
يضائل الوعي الزائف الأبطال بأن حياتهم لا جديد فيها ،
فالتناس تولد وتكرر ثم تموت ، والبقرة تدور في الساقية
مغماة لاتدري أين تسير ، ويعين الساقية تقترب الماء من
باطن الأرض وتقتل ثم تصبه العين ليعود إلى الأرض
ويأطنها ، ولكن « أرخص ليالي » تنطق هذه الخصوصية في
حركتها ، حين يعلم الأبطال بالمستقبل ، أو يضمنون
بمطالبهم الفردية في سبيل الجماعة ، أو يكسرون جدار

هذا الوعي بهوية الأنا يبدأ من «أرخس ليالي» ولا يتوقف عندها، وينسرب في علاقة الأنا بالآخر التي تضع مجرى متميزاً في كتابة يوسف إدريس، من الزاوية التي تجعل الوعي بالأنا هو دائماً، وبشكل ما وعي بالآخر، والتي تجعل الوعي الآخر وعياً بالأنا في الوقت نفسه خصوصاً حين يبدو «الآخر» في هذه الكتابات ملتبساً مزدوج الدلالة، لا يفارق النموذج الذي تتطلع إليه «الأنا» في أحلام الحرية والعدالة والتقدم، وفي الوقت نفسه لا يفارق صورة المستعمر الأجنبي، حامى علاقات الاستغلال، ومنبع التبعية الذي يعمل على نفي أحلام الحرية والعدالة والتقدم.

هذا التضاد في علاقة الأنا بالآخر هو النغمة الأساسية في «السيدة فيينا» (١٩٥٩) و«البيضاء» (١٩٦٠) و«رجال وهران» (١٩٦٤) و«نيويورك ٨٠» (١٩٨٠) و«البيضاء» وضعها الخالص في هذا السياق، فقد بدأ يوسف إدريس كتابتها عام ١٩٥٥ وأتمها عام ١٩٦٠، حين أخذ ينشرها سلسلة في جريدة الجمهورية. مؤكداً أن هذا الوضع الخاص للرواية يرتبط بمواقف يوسف إدريس المركبة، المتوترة، داخل فضاء اليسار التي «تنتمى إليها بكبر من معنى. ولكن هذا الانتماء نفسه له دلالة في هذا السياق، من الزاوية التي تؤكد الهوية في علاقة الأنا بالآخر النظير والنقيض.

إن «البيضاء» رواية تنبني على تعارضات ثنائية لافتة، تضع البطل ويحيى، منذ البداية في علاقات من التشابه والتضاد التي تسهل بتجليات الآخر وتبعده عنها في أن وعلاقة التقابل التي تعدد صلتها بصانتي (البيضاء) هي علاقة تسقط التقابل اللوني على التقابل

الإنعاز بالتمرد على ظلمهم، أو يعانون قدر التحول من القرية إلى المدينة، على نحو ما عانى الأسطي محمد فقدان سيطرته على «المكتة» التي أسلمت نفسها إلى «الأسطي الذي جاء من مصر، والذي يرتدى عفرينة آخر الزمان»، تماماً كما أسلمت فتحة نفسها بعد ذلك بسنوات، مستجيبة إلى قدرها المتمثل في «الافتدى» للقهاري في «الداهة» (١٩٦٩).

وإذا كانت الصدمة التي تصحب التحول من عالم القرية إلى عالم المدينة ترمي إلى إشكال الهوية الذي لا يفارق وعي ناس «أرخس ليالي» فإن هذا الإشكال يفرض نفسه بإلحاح أشد، خصوصاً عندما يبدو الآخر، الأجنبي الغريب، في هذا الوعي، بوصفه علامة على التقدم وسؤالا مستقرا مطروحا على الهوية. ومازراه في «أم الدنيا» حيث تؤكد المقارنة بين «مصر بلدنا» و«بلدان» «الآخر»، على الضفة الأخرى من البحر، خصوصية الوطن وناسه لتبرز معنى الهوية، نراه في الشعور المتناقض لعبد النبي أفندي في «الحادث»، إزاء طفل «الخوارجة ابن الجنية» بصفيرة شعره ونظافته وهندامه وثباته وأطمئنانه وثقته، مما يدفعه إلى المقارنة بينه وبينه الكبير محمد، بيده الفشة الماسكة طول النهار بلقمة العيش المغموسة في العسل الأسود، والعسل يتساقط منها على الأرض ولوقو جلجابه وداخل صدره، والذي يضع رأسه خجلا بين فخذيه إذا أقبل ضيف، وما إن يبداه أحد بالكلام — أي كلام — حتى يتراجع خائفا قائلا بصوت كمواء القطط: «ياأما .. ياأما فتاحة». وي طرح عبد النبي على أحلامه السؤال: «أيأتى يوم يرى فيه محمد راكبا قاربا وحده، عابرا النيل، في ملابس بيضاء نظيفة، وقد استوى شعره وبلغ، ووجهه أبيض غير خائف من الماء ولا يقيم وزنا للبحر العريض؟

تحت أقدامهم ؟ . والمؤكد أن حضور هذه القديسة المتتيسة الملامح كان يؤكد اغترابها عن عالم البطل ، من الزاوية التي كانت تشعير إليها كلمات سافتي : نكل عائلة تقادر بلادها وتهاجر تصحب كالركب الذي يرفع علم بلاده دائما وفي أى مكان .

ولقد كان يحيى الذي يعاني مآزق الهوية ، في علاقته بسافتي ، يعشق بطبيعته كل ما هو أوربي ، النظافة والسكون والنظام والفن ، ويخشى أن يصبح وطنه في مستوى لا يقل عن المستوى الذي وصل إليه ذلك الكائن الأبيض المقد ذو الوجه الأحمر لكنه لم يمتن أن يكون أوربيا قط . كان يتمنى في أحلامه أن تكون له قدرة مثل قدرتهم العجيبة على الإدراج والنظافة والنظام ، ولكن من حيث هو «ابن عرب» ، دين أن يكون مستعدا لتغيير شعره واحدة منه ، فالأخر يظل هو «الاحتلال» و«العدو» والقوى المستقلة ، وكراميته له كزعمايه به تدفعه إلى تأكيد هويته إزاءه . ومن الطبيعي ... والامر كذلك ... أن يتقاعد عن طريق البارودي فيبحث عن خصوصية تميز ثورته هو ، ثورة بلده التي تبحث لنفسها عن طريق خاص لاتبعية فيه لشرق أو غرب ، حتى الاشتراكية الأوربية كان يحسب دائما أنها غريبة عنه بقدر قرب النظرية منه ، فهي أسلوب دخواجاتي ونحن في حاجة إلى أساليب أخرى «من صنعنا نحن» . هكذا بدأ يبحث في مشكلات بلده بالطريقة المحلية وباللغة التي يفهمها شعبناه ، وأخذ يردد شعارات «أقرب إلى طبيعتنا وروحنا من الشعارات العلية التقليدية المحفوظة» وانتهى إلى أن التقدم الحقيقي هو «أن نهيه للناس فرسا أكبر وأوسع لكي يحددوا هم أهدافهم ويسيروا نحوها بالسرعة التي يرونها تتناسب ومقدرتهم .

المزاجي (بين الساخن والبارد) والفكرى بين رجل أسمر من مصر وامرأة (بيضاء) من أوربا . وفي الوقت نفسه ، تجعل من هذا التقابل صورة منعكسة أو موازية ، للتقابل الذي يباعد بين يحيى والبارودي ، فالبارودي هو الصورة الذكورية للطبعة المصرية من النموذج الأوربي تنطه سافتي . إنه مصري دما ولحما ، ابن شيخ متخرج من الأزهر ، يعيش في المغربلين ، ولكنه لايفكر كمصري لأن عقله «عقل خواجة» ، حتى فرنسيت يحاول أن لاحتمل الثبرة المصرية ، فهو واحد من حركة تنلمس طريقها في الظلام الكامل ، وليس هناك ما يهديها إلا شعاع واحد قادم عبر البحر . وكان يتكلم عن مصر أمام يحيى الذي يحس أن مصر التي يتكلم عنها البارودي ليست مصر التي يعرفها ، وعن الثورة التي كان يحيى يحس في أعماقه أنها ثورة غريبة عنه تماما كأنها ثورة أجنبية . وحتى الكتب التي كان يحملها كانت كتباً فرنسية لاصلة بين عالمها والعالم الفعل الذي يعيشه يحيى .

أما علاقة يحيى بسافتي فهي كالعلاقة بالبارودي ، محكوم عليها بالتمزق بين نقائص التضاد العاطفي منذ البداية ، وتنتهي بالطبيعة التي هي المحصلة الطبيعية لنقائص التضاد . وسافتي نفسها تتمزق بين صورة وهمية ، مثالية كأنها في ناحية والعالم كله في ناحية أخرى ، فهي ليست مجرد فتاة أو امرأة عادية ، بل ظاهرة شاذة ، كائن خارق للعادة ، وتبدو مكانها إحدى المحرمات . ولكن من المحتمل أن يكون والد هذه القديسة خواجة من أصحاب الأطنان كالخواجة الذي كان يعمل عنده والد يحيى في المنصورة وفصله من عمله . وذلك احتمال كان يدفع يحيى إلى أن يطرح على نفسه السؤال : لماذا لانتنمى لكرامة أبيك فيها ؟ لماذا لاتفصصها فوراً وتطرحها تحت أقدامك كما طرحوا أبك

والمؤلف المضمن في الرواية ، أو حتى المؤلف المعلن في الواقع ، فالتعارضات الصاعدة التي انطوى عليها يحيى هي تعارضات انطوى عليها يوسف إدريس وغيره من المثقفين الوطنيين في علاقاتهم الإشكالية بالمشروع القومي وهي علاقات مرقت هؤلاء المثقفين بين أقصى درجات الأمل في إنجازات دولة المشروع القومي وأقصى درجات الإحباط بانكسارها ، وجمعت حضورهم كالمؤثر المشدود ، باستمرار ، بين تناقضات التأييد والإدانة ، أو قبول أحلام المشروع القومي ورفض التسليمية الكامنة في أس دولته . ويقدّر عظم الأمل التي انطوى عليها هؤلاء المثقفون كان الإحباط الذي تكاثف مع مزايم السببنيات وتراجعات السببنيات ، على نحو أودى بالاستواء النفس والجسمي لهؤلاء المثقفين ، وأدوى أورات حياتهم التي صبحت قبل الأوان (ولنتذكر نهيب سرور وصلاح عبد الصبور وصلاح جاهين وأمل دنقل وضياء الشراقوي وزهير الشايب ومحمود دياب ويحيى الطاهر عبد الله وعبد الحكيم قاسم وعبد الحسن بدر .. الخ) .

لكن يجب أن يظل نموذج البداية الواعدة ، البداية التي لم تقض على آمالها التناقضات (الثانوية ؟) مع السلطة السياسية التي اعتقلت مخالفيها . وقد اعتقل يوسف إدريس ، كما اعتقل يحيى ، في أعقاب أزمة مارس ١٩٥٤ (أزمة الديمقراطية) في أغسطس ١٩٥٤ ، ولكن سرعان ما خرج من السجن ، في سبتمبر ١٩٥٥ ، ليكتب في جريدة الثورة «الجمهورية» ، بعد أن أصدر في يناير ١٩٥٦ «قصة حب» حمزة الوجه الشعبي الخالص من بحبي وليس تقيضه ، حمزة الذي يؤمن أن شعبنا فيه ثورة مقاومة لا يمكن تصورها . تظهر في اللحظة المناسبة لتكتسح أذناب المستعمر — «الآخر» — الذي عاود هجومه في أكتوبر من العام نفسه ، فأعاد الوحدة بين

وإذا كان يحيى «الفلح» «المتعصب لقوميته» و«الشعب أكثر من اللازم» ، كما يصفه رفاقه في التنظيم السري الذي كان منتسباً إليه ، قد انتهى في علاقته بالنموذج الانتوحي الأوربي (سانتي — البيضاء) إلى الفصل فإن هذا الفصل يعادل رفضه للتبعية التي كان يمكن أن يفرضها عليه النموذج الأوربي في الثورة والفكر . وكان يدرك أن علاقته بسانتي ليست مجرد قصة حب أخرى ولكنها تجربة حياة كاملة ، تجربة تعنى أن صفارة البدء قد انطلقت وأنه ينزل الحلبة ليبدأ أول صراع ينشب بين الواقع ومايريد . ويقدّر مكان يتخل عن وحدة الثورة العالمية ، حلم أقرانه في التنظيم ، كان يقترب دون أن يعلن من مبدأ وخصوصية الثورة العربية الذي اقترنت به ثورة يوليو ١٩٥٢ في بحثها عن داخل «مشروع قومي» ، لتحدد ملامحه في علاقة تعارض مع الآخرين النقيض والصديق على السواء . (ويمكن في دراسة أخرى الكشف عن أكثر من مستوى للتناص بين الخطاب ، يحيى الذي يكتشف عن أيديولوجيته الفردية والخطاب السياسي لثورة يوليو في أجهزتها الأيديولوجية) .

والمواقع أن يحيى أحد نماذج البطل الروائي المثقف ، المتولد عن المشروع القومي ، في إشكالية هذا المثقف الموزع جذوره الريفية وطموحاته المدنية ، والمزق الهوية بين الأنا والآخر ، والذي انطوى على تضاد عاطفي (وعقلاني ؟) بين عالية الثورة ومحلية الانقلاب ، بين الإعجاب بحكم العسكر والثور منه ، أي بين دعم ما كان يسمى بحكم البكباشية الذي قضى على الملكية وحارب الإنجليز ، من أجل استقلال الوطن والنهوض به ، ورفض هذا الحكم في عدائه للديمقراطية وحرية المواطن وحقوق الإنسان . وليس من العسير إقامة موازنة بين «يحيى»

الآخرة الأعداء الذين وقفوا جميعا مجبهة واحدة من أجل حماية استقلال الوطن وسحق القوى المعتدية» تحت قيادة «القائد والبطل جمال عبد الناصر» كما يقول تقديم مجموعة «البطل» التي أصدرتها دار الفكر» ليوسف إدريس عام ١٩٥٧ بعد انتهاء العدوان الثلاثي وانتصار إرادة التحرر الوطني للأنثى القومية في مواجهة الوجه القبيح للآخر — الاستعمار .

وفي هذا السياق من التحرر الوطني ، حيث يبسط البطل الشعبي ملامحه ، يتصاعد الشعور بالهوية ، ويسقط نفسه على المكان الذي يعكس وعي الشخصيات ، فتغدو عاصمة الوطن (القاهرة) أم الدنيا الحمى ، نسمة الحب الدائم ، فيها كل ما يغري بالباح ، ولكن فيها ما هو أروع من القرب والبعد والمتعة والسعادة ، فيها الحياة . ويكتب يوسف إدريس في «الجمهورية» :

إننى لا أعرف ماذا فينا نحن المصريين يجذبنا — كالطير بشدة وقوة وباستماتة إلى هذه البقعة من سطح الكرة الأرضية ، وكأنما قد دفن لنا فيها «عمل» أو شددنا إليها بتعويذه . في قلب لندن في ميدان ريجنت أو بيكا ديلي ، الأنوار والفناتين والحركة الهائلة الماثجة والمتعة على قفا من يشغل وسحر الحضارة الأوروبية الخارق ، ولكنك في لحظة تذكرها تومض قاهرته في مخيلتك فكانما يومض الحق .

هذا اليومض المفاجئ بالانتماء للمكان ، في حضرة الآخر ، وبقدرة المكان التي تنلخص سحر الآخر هو الذي ينفجر في وعي «مصطفى» ، فيطيل مسعر «السيدة فيينا» ، ويدمر الأسطورة التي تنهض عليها الرمزية الأنثوية للآخر ، حيث يقابل مصطفى «بيضاء» أخرى . إن مصطفى «الحرك» «الفهلوى» الذي لا يترك فرصة

للتنكيت أو «الفقش» إلا انتهزها والذي «موته وموت من يحاول استكراده أو الضحك عليه» يذهب إلى فيينا «وفي نيته أن يقزو أوروبا المراقبة» ، وفي سمعه صوت أصدقاء أسمهان في أغنياتها الشهيرة «ليالي الأنس في فيينا» ، وهي أصدقاء تصنع للأغنية دورا بالغ الأهمية في علاقات النكاح التي تنبئ عليها القصة والتي تنتهي بتدمير أوهم مصطفى (أو «درش») عن ليالي الأنس الأوروبية التي لم يتحقق منها ، وفي أوروبا ، سوى أصدقاء ليالي أنس مصرية ! .

والحكاية — إذا استخدمنا لغة يوسف إدريس — أن مصطفى مؤلف مصري سافر إلى أوروبا ، وفي فيينا يبحث عن امرأة أوروبية تحقق حلمه القديم في «أن يقزو أوروبا المرأة» (الحلم الذي يظل نغمة متكررة للرجع ابتداء من «علم الدين») ويصطدم في الميدان بجنود أمريكيان يمثلون «الاستعمار الأمريكي الجديد» ، ويعثر أخيرا على امرأة أحلامه الأوروبية ذات الشخصية والحضارة وتتطلع إليه المرأة لتعثر فيه على فتى أحلامها الشرقي الذي داهب خيالها أيام المراهقة ، أيام أن كانت تحلم بأمر شرقي أسمر ، ممتلئ بالرجولة ، ذي جوار وحريم . ولكن الحلم يتبدد في عيني الطرفين على السواء . فالمرأة مؤلفة مثل مصطفى ، وأم تستخدم الأشياء نفسها التي يستخدمها ، ولا تنجح في الاندماج معه جنسيا إلا بعد أن تسخيلت زوجها الغائب عنها . ومصطفى — بدوره — يفر

من عجزه المحبط بذكرى زوجها «نوسة» التي لولا استعاضته أنوثتها ما استطاع أن يلعب دور الرجل أصلا وعندما يأتي الصباح لا يلقى من الأوهام سوى سخرية الواقع ، لا دليل أنس في فيينا ، ولا «سيدة فيينا» ، ولا ليل أوهمنا عن الآخر بل نهار واقعي حاد ، وغربة باردة ترد مصطفى إلى «السيدة زينب» . وكان كل اتصال

بالآخر محكوم عليه بالعجز ماثل بعيداً عن الهوية ، وماثل في منطقة الأوهام .

ولكن «السيدة فينا» لا تنفي أي لقاء بين الأنا والآخر إن للقاء ممكن على المستوى الإنساني الذي يمكن وراء الخصوصية ولا ينفقها . من هذا المنظور ، اكتشفت السيدة فينا وراء القناع الوهمي لامرئها الشرقي زوجها الغائب ، واكتشف مصطفى وراء قناع السيدة فينا ، بعد أن انقضت أوهامه ، ملامح زوجها في القاهرة . كان الجذر الإنساني كامن وراء الخصوصية . وتدور دلالة الرواية تحديداً حول تدمير الوهم الزائف من الآخر ، وعن الأنا في علاقتها به ، بواسطة المفارقة الحادة ، كالنكسة ، التي باءت بين الرجل والمرأة فشدت البيضاء الأوربية إلى عائلها ، وجذبت مصطفى إلى عائله . وتنتهي أسطر الرواية بالشعور الذي يسيطر على مصطفى الذي «كان قد بدأ ينبثق في نفسه حين غريب جارف إلى بلده ، وعائلته الصغيرة ، والدنيا الواسعة العريضة التي جاء منها» .

ولا يتحقق التواصل الإنساني مع الآخر ، فعلا ، إلا في «رجال وثيران» ، ربما لأن مصارع الثيران مثلنا ، ضحية للاستغلال ، فالولد المصارع أنطونين الذي يتجذب إليه البطل يموت لكي تزدهر السياحة ، وتستقبل إسبانيا في موسم المصارعة ربع مليون سائح يوميا وينفقون كذا مليون دولار ليشاهدوا ثورا متوحشا يصرع إنسانا ويمزقه بطريقة قانونية جدا ويطولية جدا وممتعة جدا جدا . هذا المصارع الضحية الذي يتحول إلى شاهد على العالم الراسمالي هو الضحية الذكرية للمرأة الضحية – البغي – في المجتمع الأمريكي في «نيويورك ٨٠» .

ولأن تصل «نيويورك ٨٠» ما انقطع من دلالات سابقة

فإنها تقيم الوصل باليد من تجارة الجنس التي راينا مجالا في «السيدة فينا» ، وفي الدور الذي يلعبه الدولار في «رجل وثيران» ، وذلك من خلال حوارية طويلة مع بغي عصرية تحمل من الشهادات ما يخلب اللب . وتهدف الحوارية كلها إلى إدانة المجتمع الأمريكي الجديد . بواسطة جمل خطابية يرددها البطل الذي يقول : «إني لمشتغل من حضارة تصعد بسمو علمها إلى القمر ولا زالت تنحط بجسدها إلى مدارك الرقيق الأبيض والأسود» .

وتظل الحوارية تجسّد التضاد العاطفي المتكرر إزاء العالم المتقدم ، وتبين بواسطة الثنائية المتعارضة نفسها ، التي تضع النقيض إزاء نقيضه . ولكي يقيم النقيض الذكر (الأسمر) نقيضه الأنثى (البيضاء) يعود إلى جذور الهوية يسترجعها كأنها التعويذة التي تحمي من الغواية ، فيصل ذكريات مدرّس العربى (ولاحظ دلالة اللغة المرتبطة بالغوية) بحلقات نضال وطنه ضد الآخر ، منذ حفرة قناة السويس إلى أن شق الوطن برأسه السطح واستقل لتصبح له أسسه وجذوره التي قاومت التبعية لأوروبا المعجوز ، وتحاول مقاومة التبعية الجديدة لأمريكا والغاية المتوحشة الحديثة . والتعويذة نفسها ، من حيث مغزاها ، لا تختلف كثيرا في وظيفة منطوقها عن الدلالة التي قصدت إليها البيضاء الأمريكية عندما قالت للبطل : «أنت إنسان أمك وأبيك وعائلتك ومجتمعك فردت إلى هويته ، في سياق المواجهة التي حوّلت الوعي بالآخر إلى وعي بالآنا . وإذًا تنتهي الرواية بكلمات لاتشعر إلى عالم الآخر بل إلى واقع الآنا ، في علاقة التبعية التي يكرسها بعض أبناء هذا الواقع الذين لا يمتلكون شجاعة البغي ولا يكتفون عن فعلها ، فينتجهم إليهم بكل الثنائيات (الذي بعد العهد بينه ونظائره في الخمسينيات) بأخر

كلمات روايتها التى تقول : «متى يالاهى تعطى بعض الرجال شجاعة بعض البغايا» .

— ٤ —

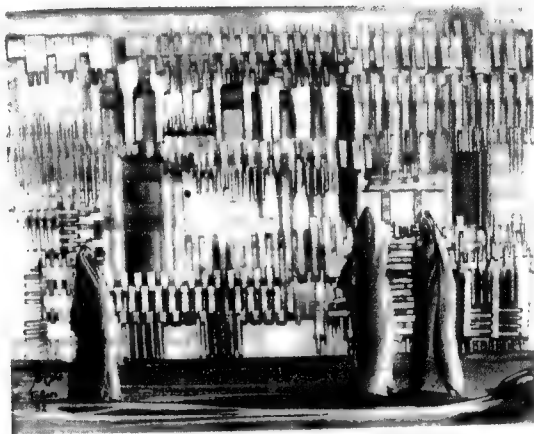
هذا الوعى بالآخر الذى هو وعى للأنا لايمتح الآخر حضورا حقيقيا فى العالم الروائى ليرسيف إدريس ، أعنى أنه لايمتح الآخر الوجود إلا من حيث هو أداة ، أو امرأة ينعكس عليها وعى الأنا ، أو تكتشف فيها هويتها ، دون أن تتحول المرأة نفسها إلى حضور مقابل ، أو مواز ، أو مكافئ ، يمكن أن يفتنى بالحوار ويفنى علاقات التقابل وذلك فإن كل شخصيات الآخر تبدو أكثر تسطحا بالقياس إلى شخصيات الأنا ، ويتوذى وقلتها بوصفها كاشفة محسب عن شخصيات «الأنا» ، ومن ثم يستبقى القارئ التفاصيل الحميمة المتعارضة المتصارعة للحضور المتعين ليحبنى ومصطفى وغيرهما ، ويفيب حضور سائتى أو لورا أو غيرها تدريجيا ، أو يتحول إلى نوع من التجريد التمثيل ، وأحسب أن هذا التجريد التمثيل هو المصود من الحضور الوظيفي لشخصيات الآخر فى روايات يرسيف إدريس ، فليس المقصود فى هذه الروايات اكتشاف الآخر فى ذاته ، بل اكتشاف الاناوتأكيد هويتها فى علاقتها به ، أو فى مقابلة من حيث هو عامل مساعد فى إبراز هذه الهوية .

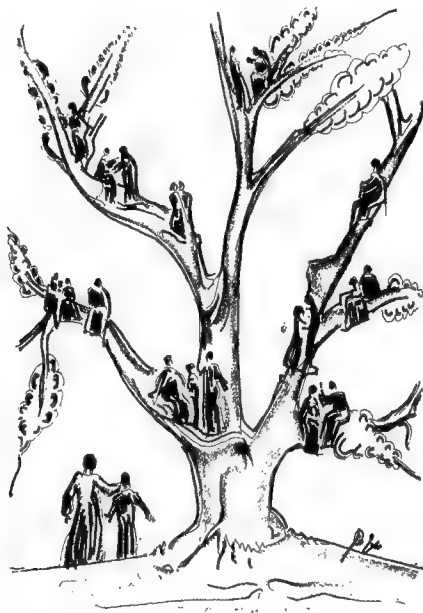
ومايحادث فى الروايات يحدث فى القصص القصيرة . ويكفى أن أشير إلى «معاهدة سيناء» (١٩٦٣) حيث يلغتنا نموذج العامل المصرى «النمس» الذى يستغنى عن المهندس الأمريكى والمهندس الروسى ، بعد أن يتشرب خبرتهما معا ، ويقوم بتركيب قطع الغيار الأمريكية ، والتصرف فى أجزائها إلى أن تطابق الملكية الروسية ،

وينجح فى ذلك كل التجاح . وعندما تعمل الملكية ، التى أصبح نصفها روسى ونصفها أمريكى وعقلها مصرى لينها تؤكد منظور الراوى الذى يتولى صياغة الحدث ، بطريقة تجعل منه أمثلة على مكان يتطلع إليه «يحيى» فى «البيضاء» وإذا عدنا إلى القصة مرة أخرى لنقيم موازنة بين حضور «النمس» وحضور المهندس الأمريكى أو الروسى ، لم نجد لهما سوى الحضور الذى يتحول إلى وظيفة للكشف عن الحضور الأساسى لخصوصية «النمس» ممثل الأنا الذى يتبدج لنا بتفاصيله الحميمة الصغيرة التى لاقتلت حتى ينصُرَ الأيمن البثور ، فالوعى بالآخر ، دائما ، هو وعى بالأنا ابتداء ، ويسير فى اتجاه واحد باستمرار ، بقصد تأكيد تمييز هذه الأنا ، وذلك ملمح آخر من الملامح الملازمة للمشروع القومى فى تأسيسه لهويته .

ولكن الوعى بالآخر ولايؤدى دوره بوصفه موضوعا قصصيا ، فى كتابات يوسيف إدريس الإبداعية ، من حيث هو جزء من منظور الراوى أو البطل أو المؤلف المضمّن . إن له حضوره إلى جانب ذلك ، بوصفه جانبا من وعى الكاتب بالكتابة نفسها ، بجملة أخرى ، إن وعى يرسيف إدريس بشروية الكتابة التى تغير الواقع كان وعا بتأسيس كتابة مغايرة لكتابة الآخر منذ البداية .

كيف يمكن أن أكتب قصة مصرية جدا؟ أو أرسم صورة «ميجيكندا مصرية»؟ وكيف تحافظ فوزية فى «قصة حب» على هويتها فلا تدفد تقليدا لغيرها ، بالمعنى الذى غدت به «زينب» فى رواية محمد حسين هيكل مجلى مطليا من «غادة الكاميليا»؟ وكيف يجسد حمزة خصوصية البطل المصرى ، المتولد عن مركز التفاعل المستمر بين القاهرة وضواحيها ، وبين المدينة والمصانع الكثيرة





تغيير الواقع وتأسيس هويته لحركة الكتابة فيه ظلت أساسية في مشروع يوسف إدريس الإبداعي منذ البداية التي افتتحتها «أرض ليالي» .

ولم تكن هذه البداية بمعزل عن المشروع الأساسي الصاعد ، وخطابه السياسي الفكري الإبداعي المهيمن على الخمسينيات ، أو المنطوقات الموازية التي كانت تؤكد أنه كلما ازدادت معرفة الكاتب بالواقع الذي يعيش فيه ، وتعمقت خبرته به ، ومشاركته الفعالة فيه ، واتسع إدراكه لما يتضمنه من عوامل اجتماعية متصارعة متشابكة ، تضاعفت قدرته الفنية أصالة وإحكاما . وكان يوسف إدريس يتحرك في سياق الدوائر المتولدة من هذه المنطوقات والمؤلفة لها في أن .

لا أعرف كيف كان يتقبل ما كان يذهب إليه محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وغيرهما من منتجي الخطاب الماركسي ، عندما كانوا يؤكدان أن العقل الإنساني واحد مشترك في خصائصه الجوهرية ، وأنه ليس ثمة عقل شرقي وعقل غربي أو ثقافة شرقية وثقافة غربية ، وإنما هي اختلافات تقويم على أساس تقاير الميول الاجتماعية وتمايز المستويات وتنوع العمليات الاقتصادية . ولكنه كان يشعر أن بعض منطوقات الخطاب الماركسي ، في هذه الفترة ، تؤسس للفن من منظور لا يقل اغترابا عن منظور البارودي في «البيضاء» . ولم يكن يعني أن يكتب مثل هذا الكاتب أو ذاك في العالم للرأسمالي أو الاشتراكي ، أو على الأقل كان هذا ضمن مشروعه ، وإنما كان همه أن يؤكد أن «القصة المصرية» شيء مختلف في أشخاصها وطريقة سردها وموضوعها ، وأن الفن كله ظاهرة إنسانية محلية وليس ظاهرة إنسانية عالمية وكان يقول ، الفن ظاهرة إنسانية محلية . وهو في

البعثرة حولها ، حيث يلتقي الفلاحون القادمون إلى مصر ، وقد أخذتهم رهبة المدينة ، والعمال الحاقدون على المدينة ولا يجدون منها خلاصا ؟ كيف يمكن أن نكتب عن «الأرض» على نحو ما فعل عبد الرحمن الشراقى عام ١٩٥٢ (حيث نشرت روايته سلسلة في جريدة المصري قبل صدورها في كتاب عام ١٩٥٤) ولكن دون أن تكون معركة صغار الفلاحين ضد كبار الملك في القرية الإيطالية «فونتمارا» التي كتب عنها اجناتسيو سيلوني إطارا مرجعيا خفيا ، أو حتى لا واعيا تستهدي به أحداث معركة الفلاحين في قرية «وصيفة» ؟ وكيف تحول الكتابة الواعية بنفسها ، في مقابل الآخر على هذا النحو ، إلى سلاح يدعم نضال جماهير الشعب ، في جبهة المعركة الوطنية والاجتماعية والقومية ؟ تلك الأسئلة التي كانت تؤرق يوسف إدريس عندما بدأ الكتابة ونشر مجموعته الأولى عام ١٩٥٤ . وهي نفسها الأسئلة التي ظلت تؤرقه طوال رحلته التي انتقلت من جمهورية فرحات» (١٩٥٦) إلى «البطار» (١٩٥٧) و«اليس كذلك» (دفاع المدينة ١٩٥٧) ومحادثة شريف» (١٩٥٨) و«آخر الدنيا» (١٩٦١) و«طفة الآي آي» (١٩٦٥) و«النداهة» (١٩٦٩) وبيت من لحم» (١٩٧١) و«أنا سلطان قانون الوجود» (١٩٨٠) و«القلها» (١٩٨٢) وأخيرا «العقب على النظر» (١٩٨٧) ، والتي كانت وراء قصة حب» (١٩٥٦) و«الحرام» (١٩٥٨) و«السيدة فيينا» (١٩٥٩) و«العيب» (١٩٦٠) و«البيضاء» (١٩٥٥ — ١٩٦٠) و«العسكري الأسود» (١٩٦١) . كل ما في الأمر أن الأسئلة الأولى كانت تلحس السبيل لأسئلة جديدة مضافة مع الوقت ، ترتبط بتغيرات الواقع ، وتحولات الخبرة الإبداعية ولكن الأسئلة التي ارتبطت بخصوصية القصة المرتبطة بخصوصية الواقع ، ودور هذه الخصوصية في

هذا يختلف عن العلم ، فاللغز يجب أن يعبر عن إنسان معين ، في حين أن العلم ليس كذلك . قراءاتي دعمت رأيي بأن ينبغي الفن من داخلنا ومن أرضنا فلا بد أن تكون لنا قصتنا القصيرة المختلفة اختلافا تاما عن القصة الروسية مثلا . ليس هذا فقط ، بل إنه يجب أن يكون لكل منا قصته الخاصة وتطوره الخاص .

ولابد أن يذكرنا هذا القول بما كان يقوله المؤلف المضمن على لسان يحيى في رواية « البيضاء » عن البارودي الذي كان ، بدوره ، قناعا لبعض الماركسيين الذين كانوا يتحدثون عن وحدة الثورة العالمية في الواقع التاريخي للرواية . ويكرر يوسف إدريس هذا القول في الكثير من كتاباته ، ليؤكد :

أن مشكلتنا الرئيسية نحن المثقفين في آسيا وأفريقيا أن معظم عقولنا ليست سوى نسخ بالكربون لعدة كتب أوروبية ، إلى درجة أن بعضهم يعتبر الجهل بالثقافة الأوروبية جريمة كبرى ، في حين أن الجريمة الأكبر أن نكون جاهلين بثقافتنا نحن وأنفسنا .

إن الحضارة الأوروبية ، في عالمها الاشتراكي أو الرأسمالي ، فيما يذهب يوسف إدريس ، ليست سوى أسلوب من أساليب كثيرة . وعندما نترك « أسلوبنا الأصلي » وتبني أساليب الغير فإننا نمنسج شخصيتنا ونزيغ حضورنا ونقضى على أصالتنا :

إن بعضنا يكتب لأنه يريد أن يكون كاتباً كسارتر وهيمنجواي ، وبعضنا يفضل أن يكتب المسرح ليكون

كشكسبير .. إنني أحلم أن نصل إلى اليوم الذي نكتب فيه لأننا نحب شعبنا ، ونحبه أن يكون أكثر الشعوب أدبا وثقافة وأخصبها إنسانية ، نكتب بدافع من واجب ملح نحسه إزاء مواطنينا ولا نملك إلا أدائه ، نكتب لا لأننا نريد الخلود لأنفسنا وإنما لأننا نريد الخلود لإنساننا وقيمنا ، لأننا نريد أن نصنع في بلادنا حضارة ليست انعكاسا للحضارة الأوروبية ولكن حضارة نابعة منا ، حضارة من خلقنا ولمكننا ، حضارة نثرى بها حضارة عالمنا ونضيف إليها ، ويكون أدبنا وفننا وعلمنا وسيلتنا للوصول إلى هذا المستوى الحضاري .

إن إيمان يوسف إدريس بهذا الحلم هو الذي جعله يهاجم أي محاولة لتفريب الفنون العربية ، وله في ذلك مقال لافت بعنوان « تعلموا كيف تصبحون عربا » يتحدث فيه عن كبار المطربين والمطحنين الذين يفكرون في الخروج من النطاق المحل الضيق — أي النطاق العربي — إلى النطاق العالمي الواسع ، مؤكدا أننا إذ أردنا أن نصبح عالميين فلننعم كيف نصبح عربا أولا ، فكلما أردنا محلية وقومية ازدادنا عالمية :

كفوا عن الجري وراء الشكل الأوربي السطحي وغوصوا في أعمالنا نحن أكثر ... وبأشكال من صميم كياننا .

ومثل هذه العبارات كان يوسف إدريس يريدنا

على المستويين ويدلّية التعرف على ملامتنا ،
وذلك بقصد إزالة العقيدة السائدة في هذا الوقت ،
وهي أن المسرح ظاهرة أوروبية محضة ، وإن كل
ما على الكاتب المصري هو أن يتناول داخل هذا
« الشكل الأوربي » موضوعات مصرية ، وهي عقيدة
يواجهها يوسف إدريس بقوله :

إن المسرح مثل الموسيقى وكل الفنون لا يوجد له
شكل عالمي وإنما لابد أن يتخذ لدى كل شعب من
الشعوب شكلا . كل ما في الأمر أن هذا الشكل
(العالي) أو الذي نطنه عالميا ليس إلا الشكل
الأوربي المتطور عن الشكل الإغريقي ، ولا يمكن أن
يصلح هذا الشكل لإيصالنا إلى حالات التمسرح
التي ، لكي نصل إليها في قمتها ، لابد لنا من البحث
الشاق الدائب عن شكلنا المسرحي المستمد من بيئتنا
وتاريخ وجداننا وظروفه .

ولقد كانت « الفرافير » النموذج الإبداعي لهذا
الشكل المسرحي المستمد من بيئتنا وتاريخ وجداننا ،
النموذج الذي يؤكد به صاحبها أن كل ما يتصل
بالمسرح من تأليف وإخراج وتمثيل وطريقة عمل
الديكور يجب أن يكون مؤكدا لهويتنا ، وليس مجرد
تقليد « لأساليب ومدارس منتشرة في أوروبا » ولا حلة
لها يوجداننا .

وإذا كان يوسف إدريس قد وجد فيما أطلق عليه
اسم « التمسرح » مفتاح الهوية المتميزة للمسرح

عندما كان يأتي ذكر « الحداثة » بعد ذلك لسنوات .
أما « الحساسية الجديدة » فكانت تثير فيه غضب
السخط على ما كان يراه فيها من « أشياء ما أتزل
الله بها من سلطان .. أي كلام .. أي معنى
شعري .. أي تخريف .. تلمذة على المبشرين بالعودة
إلى التأثير بالغرب وبالرواية الفرنسية الجديدة » .
ولكن بعيدا عن السخط الانفعال ، في خطاب يوسف
إدريس ، فهناك الأطروحة اللافقة عن « الشكل
الأوربي » في الكتابة ود الأشكال التي هي من صميم
كياننا ، أو « الأشكال القومية » في تسميات لاحقة .
وفي هذا السياق ، تبرز أهمية مقالاته التي نشرها في
« الكاتب » (١٩٦٤) بعنوان « نحو مسرح
مصري » قبل أن يعيد نشرها بعد ذلك في بيروت
(١٩٧٤) بعنوان « نحو مسرح عربي » .

لقد كانت هذه المقالات نتيجة ما انتهى إليه من
ضرورة أن يهجر مساره المسرحي الذي ابتدأه
بمسرحيات « جمهورية فرحات » ، ود ملك القطن »
(١٩٥٦) ود اللحظة العرجة » ، (١٩٥٧) ، بعد
أن اقتنع أن هذه المسرحيات ليست سوى جرى وراء
« الشكل الأوربي » ومحاولة لضغط « المضمون »
المصري في شكل غير مصري . وكان عليه أن يكتشف
« الشكل المسرحي المصري » ويؤسس له إبداعا
وتنظيرا ، فصاغ تنظيره في مقالات الكاتب الثلاث ،
جاءلا عنوان المقالة الثانية (فبراير ١٩٦٤) « رد

للفكر الأوربي والفلسفة الأوربية والناسجين في إبداعهم على منوال موباسان وبولزانك وتشيكوف ، وأقامت صرحا عربيا أصيلا للقصة القصيرة والمسرحية والرواية وحتى الاشتراكية العربية .

ولكن إذا كانت « الاشتراكية العربية » صحيفة إيديولوجية توازي الصيغة الفنية لما يسمى « قصة مصرية جدا » أو « مسرح عربي » ، أو كل ما يندرج إبداعا تحت شعار الأصالة ، من حيث هو شعار يعود إلى الجذور من ناحية ، ويتجاوز التبعية للإبداع الراسعالي أو الاشتراكي من ناحية ثانية ، فإن هذه الصيغة الإيديولوجية كانت إحدى وسائل دولة المشروع القومي في الخروج من حدة الاستقطاب العنفي بين المعسكرين المتناحزين ، في فترة الحرب الباردة ، والبحث عن طريق متميز ، بدأ بما أطلق عليه اسم « الحيداء الإيجابي » و « عدم الانحياز » .

هذا الطريق المتميز نفسه ، من حيث هو طريق ثالث لا شرقي ولا غربي ، كان يخالف فكر يوسف إدريس وكتابات ، فقد ظل يبحث عن صيغة لا تنفي العدل الاجتماعي عن الجماعة والعربية عن الفرد . وصاغ ما كان يبحث عنه في سؤال (أو حلم) طرحه على إيليا إهريندورج (السوفييتي الماركسي) وسارتر (الفرنسي الوجودي) في لقاء جمعه وإياهما وكتب عن هذا اللقاء ، في يناير ١٩٦٠ (ثم في « بصراحة غير مطلقة ») يقول :
الوجودية تتمتع الفرد مسئولا عن اختياره وتصرفاته ومصيره . والاشتراكية تعتبر المجتمع هو المسئول . ليس من المحتمل إذن أن تنشأ في القريب نظرية ثالث تجمع الوجودية والاشتراكية وتلا الفجوات وتفسر بدرجة أوضح وتحدد بدرجة أدق حركة الفرد بالنسبة لحركة

المصري - العربي شكلا ومضمونا ، فإن تأصيله لفعل « التمسرح » ذاته كان البداية التي فتحت السبيل لكل المحاولات المشابهة التي انتهت بتأسيس ما يطلق عليه أصنافا في المغرب الأقصى اسم « الاحتفالية » . والتسمية نفسها مأخوذة من افتتاحية « الفرائير » ، في المونولوج الذي يبدأ به « المؤلف » المسرحية ، حين يتجه إلى الجمهور قائلا :

« المسرح احتفال ، لاجتماع كبير ، مهرجان ، ناس كثير ، ناس بنى آدمين سابوا المشاكل برة وجايين يعيشوا ساعتين ثلاثة مع بعض ، عيلة إنسانية كبيرة اتقابلت ، ويتحفل أولا أنها اتقابلت ، وثانيا إنها ح تقوم في الاحتفال ده بمسرحية وفلسفة ومسخرة نفسها بكل صراحة ووقاحة وانطلاق . عشان كده مفيش في رؤيتي ممثلين ولا متفرجين ، أنتم تمثلوا شوية ، والممثلين يتفرجوا شوية ، وإيه لا ، اللي يعرف يتفرج لازم يمثل » .



وإذا كان هذا المشروع الإبداعي بتأسيس هوية عربية للكتابة لازمة من لوازم المشروع القومي ، فإن فكرة « الأصالة » المتكررة نفسها فجرتها الثورة العربية الحديثة التي كانت ٢٣ يناير ١٩٥٢ أبرز حلقاتها ، فقد تواد عن هذه الثورة اتجاه عميق للبحث عن الأصالة أو اكتشاف الجذور الحضارية العربية للهوية القومية . وقد ترتب على هذا الاتجاه ، فيما يقول يوسف إدريس نفسه (في « الابل الغائب » ، ثورة زلزلات قلاع الخاضعين تماما

المجتمع ، والعلاقة بين الوجود الفردي والوجود الجماعي ؟

هذا الاحتمال الذي يشير إليه يوسف إدريس في سؤاله في مطلع الستينيات لم يكن بعيداً عما تضمنه « الفرافير » نفسها من دلالات ، تتأبى على الاستقطاب الحدي بين الشرق الماركسي والغرب الرأسمالي ، وما فيها من بحث عن بديل ، وطرح لأسئلة البدائل (و « الفرافير » كلها مسرحية أسئلة) . وهي أسئلة لها ما يتجاوز معها فيما طرحه « المخططين » (١٩٦٩) من دوال تقترن بمدلولات رفض الاستقطاب الحدي الذي يهيل الحياة كلها ، أو المجتمع كله ، أو الكون كله ، إلى أبيض ناصع في مقابل أسود فاقع ، دون تقدير لما يمكن أن يقع ، أو يتخلق ، بين القطبين ، أو أحدهما ، من «سائط» . صحيح أن مسرحية « الفرافير » تصغر من « التعادلية » التي نادى بها توفيق الحكيم ، منذ أن أصدر كتابه عنها عام ١٩٥٥ ، ولكن تأسيس « الفرافير » من حيث هي مسرحية لفعل « التمسرح » الذي تنبئ به هريتها يقارب بينها و « التعادلية » في السياق الأعم الذي ينطوي على حلم « الأصالة » الذي لم يطارق مسعى المشروع القومي للثورة العربية .

غير أن الارتباط بحركة الثورة العربية ، وما اكتمت من حلم الأصالة ، لم يدفع يوسف إدريس ، إبداعياً ، إلى العودة إلى الجذور البعيدة التي ابتدأت من مصر الفرعونية كما فعل توفيق الحكيم أو غيره من الكتاب .

ولم يكتب يوسف إدريس القصة التاريخية التي صممت مد التصور الوطني ، ولم ينبع منها قاص حداثي مثل إدوار الخراط الذي كتب « أضلاع الصحراء » (١٩٥٩) في موجة المد القومي ، وكان توجهه مغايراً

لتوجه يوسف إدريس الذي لم يكتب عن شخصيات تاريخية مثل « سليمان الطيبي » أو « كليب » على نحو ما فعل ألفريد فرج . ولم يحاول استحضار شكل تراثي للكتابة ، على نحو ما حدث بعد كتابة العلم السابع « المستن » ، وهي كتابة أدت إلى عودة مجددة إلى الذات ، ويحث عن أشكال تراثية للكتابة .

إن الزمن الماضي لا يشغل يوسف إدريس ، والحضور التاريخي للتراث لا ينطوي على ما يجذب عينه . مرة واحدة فقط ، كسر القاعدة في قصة « قبر السلطان » التي نشرت في جريدة « الجمهورية » طوال شهر مارس ١٩٥٨ ، وأعيد نشرها بعنوان « سره باتع » في مجموعة « حادثة شرف » في العلم نفسه . ولكن القاعدة لم تنكسر تماماً ، فالقصة تبدأ من « الآن » الخاص بزمان الكتابة لتعود إليه ، بعد أن تكشف عن سره بوثيقة تاريخية . والوثيقة التاريخية تلقى بظلالها على ما يجسد معنى « البطل القومي » و « الزعيم الشعبي » الذي ينبع من الشعب ، ويتبناه الشعب ، في صراعه الفعلي لا الغيبي مع الاستعمار ، وذلك في سياق تصاعد زعامة عبد الناصر بعد مزينة العدوان الثلاثي في عام ١٩٥٦ ، وتأميم القناة ، بوصفه الزعيم الذي يجسد وحدة الأمة . وفي الوقت نفسه . كانت القصة تدمجاً للمفهوم الغيبي للولاية ، ولقاء لأسطورة ولاية « السلطان » بالمعنى الخرافي الذي هو تزييف لوعي المؤمنين به .

ويستثناء هذه القصة . فلا عودة إلى التاريخ عند يوسف إدريس ، لا في مجموعات القصة القصيرة أو الرواية أو المسرحيات . إن عينه مسعرة ، دائماً ، على الواقع الحي ، على للحاضر الآتي الذي يعرج ببطله

تقلب ما بين « فصحي العصر » و « عامية المثقفين » ، و « عامية القثورين » و « عامية الأميين » على السواء ؟ هل هذه اللغة المتميزة التي يستخدمها يوسف إدريس والتي أطلق عليها صلاح عبد الصبور اسم « الفصحاة الجديدة » و « بلاغة العامية » ناتجة عن نفور يوسف إدريس من أنزعة التراث واستغراقه في الزمان الحاضر ، أم إنها ناتجة عن مشروعه في الكتابة ، ويحثه عن الأصالة التي تسرب أفقيا في الحاضر دون أن تمتد رأسيا في جذور الماضي ؟ أيا كانت الإجابة فإن المسافة بين لغة الكتابة واللغة التي تنطقها الشخصيات في الإطار المرجعي للواقع أشبه بالمسافة بين الصورة في اللوحة وأصلها الواقعي ، فيوسف إدريس يكتب عن أبطال المشهد الذي يراه في « الآن » لغة توازي لغات هؤلاء الأبطال وتشابهها ، دون أن تطبقها بالضرورة في كل الأحوال ، فهي لغة منهم وإليهم . ومعجزة في هذا الجانب هي أنه ، رغم سيئويه وخالويه ، قد صنع لغة فريدة ، تستحق أن تدرس في ذاتها ، من حيث ما حققته من إنجازات .

— ٦ —

ولكن معجزة يوسف إدريس ليست معجزة لغة ، فاللغة نفسها جانب من معجزة مواجهة الواقع من أجل تغييره . هذا هو السر في أن كتابته ظلت تتحول بتحولات الواقع ، لكي تنفذ إلى جوانبه المتعددة

الخاصة . والكتابة هي خلق من نسج الحياة اليومية للزمن الذي نعيشه ، وليس الزمن الذي عاشه أجدادنا أو أسلافنا . وبشكل الكتابة كضربونها لا يفزل من تراث قديم بل من معطيات الحاضر التي نفس ، فالتمسرح - مثلا - حالة لا تفارق الحياة اليومية الشعبية ، تلك التي نقابل فيها السامر وحلقات الذكر والماتم والأراجوز ، بل الجلوس على المقاهي الذي هو حالة بليدة من حالات التمسرح ، فيما يقول يوسف إدريس . وحتى عندما تقدر الشخصيات ألقنة في المسرحيات أو القصة فإن الألقنة تظل معاصرة ، لا تتأخر زمن الكتابة . وفي هذا الجانب ، كان يوسف إدريس ينطوي على نفور لاقت من التراث بعملة ، ومن الكتابة عن الماضي بخاصة . ولقد عبر عن ذلك بلانديع التلقائي في الأحاديث التي نشرت بعنوان « ذكريات يوسف إدريس » بقوله للمحرد الذي كان يحاوره :

إنتاج العرب الفنى أو الأدبى غلبته قائم على العصور التى قبله ... ولأن التاريخ عندنا تاريخ سلفى فتجد أن كل ما كان هو العظيم والمهم ، وأن ما يحدث الآن ليس به ذرة أمل أو أنه الخفية .. لا حاجة إلى الرجوع للوراء مئات السنين لكى تثبت .. أن الناس كانوا جدعان.... في الحياة وعلى مدى خطوات أو حتى واحدة ناس عملوا أعظم بكثير مما فعله ابن عمار أو حتى ابن رشد وابن الهيثم .

هل هذا الاهتمام بالواقع الحي ، في الزمن الحاضر للكتابة ، هو السبب في أن لغة الكتابة تظل ، دائما ، بعيدة عن « اللغة العربية التراثية » ، وقرينة من « مستويات العربية المعاصرة في مصر » (إذا استخدمنا مصطلحات أحيانا السعيد بنوى) التي

ولحظاته الدالة .

للمشروع القومي يأخذ في الانحدار منذ الستينيات ، ويتكشف عن ثفراته وتناقضاته التي أخذت تفرض ضرورة مواجهتها . وينتقل القص من المفارقات الاجتماعية والطبقية إلى تقنين اللحظات ورؤيتها بعين لآتمل من البحث عن سر طرفة الآى آى ، ويستبدل الداخل بالخارج ، والمجرد بالعينى . وشيئا فشيئا ، نفارق اليقين إلى الشك ، وتقلب الإجابات الجاهزة إلى أسئلة يطرحها الأبطال دون إجابة في الغالب . وينسرب في الكتابة إحساس بالتيه ، كان «الأناء» التي تمارس الكتابة موجودة داخل مشهد ، لاتعرف مكانها فيه على وجه اليقين ، وكل ماتعرفه هو أنها في حالة انتظار ، والمشهد كله يتكاثف فيه الحزن ، حزن تمس معه انك إزاء مشهد نهاية ما .

لقد دخلنا السنوات التي بدأت كوارثها بتحطم حلم الوحدة (لؤلؤة المشروع القومي) بالانفصال (١٩٦١) وتصاعدت بكارثة ١٩٦٧ وماترتب عليها واختتمت بأيلول الأسود ووفاة رمز دولة المشروع القومي وقائدها نفسه (١٩٧٠) . وتلك كانت السنوات التي كتبت فيها «الغرافير» (١٩٦٤) و«المهزلة الأرضية» (١٩٦٦) و«المخططين» (١٩٦٩) في المسرح ، والسنوات التي كتبت فيها طرفة الآى آى (١٩٦٥) و«النداهة» (١٩٦٩) و«بيت من لحم» (١٩٧١) في القصة القصيرة . أعنى السنوات التي تحول فيها يقين الأبطال بانهم

لقد حمت كتابة الخمسينيات النبرة المتفائلة الموازية للحركة الصاعدة في الواقع . وحاولت الإسهام في هذه الحركة بالكشف عن كل ما يعوقها من موروثات الظلم الاجتماعى والفساد السياسى ورواسب الخرافة والجهل . ويقدر ما كان انحياز هذه الكتابة إلى الإنسان العادى الذى يدب في طرقات القرية ، أو قاع المدينة ، أو ينتقل بينهما ، فإنها كانت تكشف عن الجانب الإيجابى ، في ألبسمة التي لا تفقد الأمل ، والنكسة التي تفتقر الجبابة . و«البطل» و«البطلة» وه الناس « نوال لها مدلولاتها اللافتة في سياق كتابة الخمسينيات ، تنطلقا كلمات حمزة عندما يقول لفوزية : « شعرت بقصصيتنا كبيرة وبدورى فيها متواضعا » ، أو عندما تقول له فوزية : « فهمت أن المجتمع الذى أوجد فيه ما هو إلا جسد حى كبير وما أنا إلا خلية من ملايين خلاياه » . وتنطلقا كلمات يحيى في «البيضاض» عندما يقول : «الدافع الذى يدفعنى لبذل نفسى من أجل الآخرين دافع الدفاع عن النفس مثلا أو الابن أو العائلة» . وتلك عبارات تومىء إلى العالم الصاعد الذى ينتمى إليه الأبطال ، في سياق يتضمن ما كان وثقا منه ابن قمحاوى ، في مسرحية «ملك القلن» ، عندما قال عبارته الدالة : «بكزه يجى يوم يرضى الكل» . ولكن «بكزه» هذا لم يأت ، والعالم الصاعد

«مبعوثو العناية الإلهية، لإنقاذ البلاد» وتغيير مصر
شعبنا تغييرا جذريا» إلى فجيرة محببة ، استبقها
بطل «العسكري الأسود» عندما قال :

«نحن اثنان أبعدتنا المقادير عن جيلنا كما أبعدت
جيلنا عن بعضه ، وقذفت بنا داخل هذه القمام
المتاخلة من الجدران والأرصعة والخاوف وبيننا
مطاردة لاتنتهى ... لقد كنا بالأمس نعمل ، وأملنا
مؤكد أننا سننقذ الشعب كله ، فإذا كل منا اليوم غير
قادر أن ينقذ نفسه .

لقد قيلت هذه العبارات في مطلع الستينيات
(تحديدا في يونيو ١٩٦١ حين نشرت مجلة الكاتب
رواية «العسكري الأسود») والكثير من الأصدقاء في
المعتقلات ، وإرهاب الدولة يفرض نفسه على الناس :

وماذا يفعل الإرهاب أكثر من أن ينجح في جعل كل
منا يتولى إرهاب نفسه بنفسه ، فيقوم هو بإسكانها
وإخضاعها للأمر الواقع الرهيب ١٩

ولكن قلم يوسف إدريس لم يخضع إلى هذا الأمر
الواقع الرهيب ، فأخذ يواجه الإرهاب بالمرأفة
المجازية ، وبالتباس الرمز الذي يقول شيئا ويعنى
شيئا آخر ، وبخفية التمثيل الذي يحكى عن مثيل
يعزى مثيله . ففي ظروف الإرهاب لاتكف القوة
الابتكارية للكتابة عن المقاومة باختراع الوسائل التي
توصل رسالتها إلى متلقيها . وقد بدأت المقاومة
بالاقتحام الذي لم ينقطع لحرمات الجنس الذي

تحول إلى دال تتعدد مدلولاته الاجتماعية والفكرية
والسياسية ، في تصاعد لالت طوال الستينيات ،
ابتداء من «أكبر الكبائر» (١٩٦٣) إلى «أكان لايد
يالى لى» في نهاية السبعينيات ؛ والاقتحام الموازي
لحرمات السجون والمعتقلات الذي بدأ مع
«العسكري الأسود» و«هى يجن» (١٩٦٦)
واستمر في «مسحوق الهمس» (١٩٦٧) وظل متصلا
في «الرجل والنملة» (١٩٨٠) و«اقتلها» (١٩٨٢) .

واندفع مسرح الستينيات في هذا الاتجاه نفسه ،
ابتداء من «الفراير» مروراً بمسرحية «المهزلة
الأرضية» (١٩٦٥) التي كانت في الأصل قصة
قصيرة بعنوان «طوق حدود العقل» (١٩٦١) ثم
مسرحية «الجنس الثالث» (١٩٧٢) وانتهاء بمسرحية
«البهلوان» آخر المسرحيات . في هذه الأعمال يتجاوز
البحث عن شكل قومي مع حل للمأزق الوطني —
القومي نفسه ، ويصوغ الأداء المسرحي الذي
يشترك فيه الجمهور «أحتفالية» (أو حفلة سمر بلغة
سعد الله ونويس) من النقد الاجتماعي والسياسي
الذي لايترك أحدا ابتداء من رئيس الدولة إلى من
حواله وانتهاه بالمواطنين أنفسهم ، وذلك تعرية
للسبب التي أدت إلى ما انتهت إليه دولة المشروع
القومي من كوارث :

وإذ تطرح «الفراير» الثنائية التي تصنع لكل من
«السيد» و«الفقير» موضعا داخل آلة نظام يسلبها

القدرة على التحقيق^٢ الإنسانى فإنها تستعيد الحلم القديم في تجاوز استقطاب الثنائيات المتعارضة ، بين الأفراد من ناحية ، وبينهم والدولة من ناحية ثانية ، وبين الدولة وبغيرها من ناحية ثالثة ، وذلك في اتجاه مغاير يخلقه الجنس الثالث، ويتخلق به حتى تنتهى «المهزلة الأرضية» . وفي مقابل غياب الحرية في الدولة ، تؤكد المسرحية حرية الفرد ، من حيث هي قيمة يراها الفرفور «أجمل حاجة في الدنيا . وتطرح شكلا آخر للعلاقة بين الأفراد والدولة : «لازم تخلى علاقتنا مش علاقة شغال بمشغل ، ولا مسئول بجماعة ، ولا فرفور بسيد ، ولا عالم بجاهل ، ولا قوى بضعيف» .

وتبدأ «المخططين» من نقيض قيمة دافع عنها «الفرفور» كل الدافع ، هي قيمة الحرية الغائبة . وعندما يقول «الأخ» : «انت مش عارف إن ميدانا الأول هو إلغاء فكرة أن كل واحد يعمل نفسه زى ما هو عايز؟» فإنه يريد على ماسبق أن حلم به «الفرفور» عندما قال : «أجمل حاجة في الدنيا أنك تحس كده إنك مؤلف نفسك . إنك تقدر تعملها زى ما انت عايز» . وتتطلب نوال «المخططين» مدلولات ثلاثة تسمى ، في هذا السياق ، إلى ثورة يوليو التي

اختزنات المجتمع كله في أبيض ضد أسود ؛ والقائد الذى اكتشف (بعد هزيمة ١٩٦٧) أن هذا الاختزال ضد الثورة نفسها فأخذ يحلم بثورة جديدة ؛ ومراكز

القوى التى أصبح من مصلحتها إبقاء الأوضاع على ماهى عليه ، حتى لو وقعت ضد مصالح الجماهير وضد القائد نفسه . وعندما ينقلب الجميع على «الأخ» لتبقى الضغوط فاقعة كالجزيرة ، تقدر نهاية المسرحية علامة على نهاية القائد نفسه ، واقترب موته الفعلى في العالم التالى .

ويلفت الانتباه أنه في عالم كتابة «المخططين» (١٩٦٩) يكتب يوسف إدريس . مجموعة من الاليجوريات القصصية الموازية للمخططين ، ويبدو وطابع الهجاء السياسى الغالب على هذه الاليجوريات (allegory) ، والمتمرجز بالسخرية كما لو كان يقوم برؤية تصفية الوعى مع أوهم الخمسينيات ، وتصفية الحساب مع كل من عاق تحقق الأحلام ، ابتداء من الشعب «مصال الكراسى» الذى يحكم كرمى الحكم الذى هو أحق الناس به من عهد يتاح رخ ولا يريد أن يدرك أن الكرسى له وحده ولأولاده حين يموت . لكن التركيز في هذه الاليجوريات ينصب حول القائد نفسه (عبد الناصر) الذى يختلج وراء اقنعة التمثيل الكنائى (الاليجوريات) في «أكل لاد بالى لى» و«العملية الكبرى» و«الخدعة» إلى أن يموت في الشعبية الرمزية لقصة «الرحلة الموازية لموته الفعلى في العالم التالى (١٩٧٠) .

لكن علينا أن نستذكر بأن نصيف أن اليجوريات الهجاء السياسى المتجهة إلى عبد الناصر بدأت من قبل عام ١٩٦٩ ، ومع قصة ذى الصوت النحيل» (١٩٦٣)

على وجه التحديد ، أى فى العام السابق على «الفرافير» ، مما يضع «الفرافير» نفسها فى سياق من الاليجوريات (التمثيل الكنائى) السياسية المتصلة .

وفى قصة «ذى الصوت النحيل» يتم تعرية الحقيقة واستباق الكارثة التى انتهت بالمجتمع كله إلى ليل أسود ، ملء بالأشباح التى تخيف ، حيث يصبح توصيل «الحقيقة» التى لا يريد أن يعرفها أحد ، المهمة الأولى لبلبل القصة ، لا يبرزها فى الأهمية إلا تمرد على السلطة التى تتمثل فى شخص غائب ، يتحدث عن البلبل على النحو التالى :

«هو فإكر أى حاجة عايز يعملها بقدر يعملها هو فإكر أن الناس رغيف عيش يفضل يقطعه بالسكين حته حته لغاية ما يخلص عليه . هو عايز يعمل مندا بنى آدمين زى الحيوانات من غير إرادة ممكن يسوقها زى ما هو عايز» .

هذا للشخص الغائب هو الذى يتحول إلى الشيخ عبد المال إمام مسجد الشبكلى من الباطنية فى قصة «الكان لايد يالى لى أن تقىء النور؟» ، ذلك الإمام الذى يتخلى عن أتباعه المساجدين وراهبه ، ويتركهم إلى تقيضهم ، فى موازاة رمزية للقبول عبد الناصر بمبادرة ورجوز (وزير خارجية الولايات المتحدة) لتحقيق السلام بين العرب وإسرائيل (ديسمبر ١٩٦٩) . وإذا كان القناع الاستعماريى للدكتور آدم ، فى قصة «العملية الكبرى» يرمي إلى عبد الناصر الذى مرتجف له الأوصال إذا حضر وإذا غاب ، والذي أصبح رفضه «من رفض الضمير ،

من رفض الله» ، فإن هذا القناع نفسه يكشف عن سقوط الإيمان بالاستناد ، للمعلم ، الذى انتهت «العملية الكبرى» التى أدارها إلى كارثة ، جعلت التلميذ يدرك أن طريقة الأستاذ كلها خلطة ، وأن الكارثة نفسها بدأت منذ أن «أصبحت العمليات وأصحابها وهم غالبا من الفقراء الذين بلا حول ميدانا لإثبات القدرة والاستاذية» .

هكذا تكشف «الخدعة» التى انزلق إليها الجميع ، والتى ارتبطت بجمهور طاغ لراس جمل (والسمى لالت) يتفلسف فى كل شيء حتى بين المرء وزوجه فى الفراش فيدفع للبلبل إلى السؤال : ماذا أفعل ؟ وتأتى الإجابة فى قصة «الرحلة» حين يموت «ذى الأنف الطويل» الذى يرتدى قناع الأب (الذى ماكان يقبل من ابنه سوى الامتثال الدائم له . ومع موته ، يعلن الابن القطيعة ا لم يعد هناك مناس ... لا بد أن تنتهى أنت لأبدا أنا» .

ولكن حلم البداية الجديدة لا يتحقق للابن ، فتم إحباط آخر حلمه السبعينيات ، بكل ثقفلها التى سلبت الأمل فى أن يستنشق الابن «الهواء النقي الذى ليس فيه أبدا تلك الرائحة المعروفة» . وتأتى رياح أخرى ، تدخل معها كتابة يوسف إدريس فى دورات من الإحباط المستمر ، يجسدها إحساس بأن النهاية آتية ولكن هذا الإحساس تقاومه الكتابة بالتمرد عليه ، وبالاتجاه إلى مايسميه الكاتب شكل المقال الفنى الجديد . ويقدم هذا الشكل على عنصر استقرازى متصاعد ، هو رد فعل معاكس لتزايد إحباط الواقع ، وذلك على نحو تقوم معه الكتابة بصدمة القارئ ، صدمة متعمدة ، تنتزعه من سياقه . هذه الصدمة هى التى جعلت يوسف إدريس يطلق على إحدى مجموعات

النفس إلى تذوق طعم كلمة ونقسه تعاف الكلام بحلوه ومره . قصص ؟ أى قصة اقرأ وأنا في قلب مأساة لايتفق عنها ذهن أعنى قصاص أو تراجميدى . شعر ؟ ! ومافائدة الشعر ومائتا قتيل يسقطون يوميا في بيروت ، بينادق عربية والحرمة في بلاد أخرى تتبع جسدنا من أجل أن تطعم الأولاد والزوج . رواية ؟ ! مسرحية ؟ ! كيف تهز أعماقا أصبح دوى القنابل الذرية نفسها لايزنها بحيث لو مسحت اليهم مدينة مصرية أو عربية بأكملها من الوجود لما ارتفع لها حاجب دهشة أو استغراباً هكذا جاء شكل «المفكرة» ذلك أنى مازلت أو من أننا نحن الذين سنغير هذا كله ... تغير الواقع وتغير أنفسنا . وهذا يأتي دور الكلمة .

— ٧ —

إن الفارق بين القارئ والمخاطب الذى تتجه إليه الكلمات السابقة والقارئ المخاطب في الخمسينيات هو الفارق بين «الناس» الذين كان يولد فيهم دحمزة (١٩٥٦) ويشعر بينهم بالأمان والأمل ، و «الناس» الذين تتحرك بينهم «ناراً» في «الجنس الثالث» (١٩٧٢) ، وتشعر بينهم بالعجز والإحباط ، قلقة :

قرفانة من الناس الى أكثر من الناموس الى الحياة عندهم أنهم يعيشوا ويس ، مش مهم لزى ، إنما المهم أنهم يفضلوا موجودين يثقلوا على قفاهم مش مهم ، يعيشوا زى الدود مايجراش حاجة .

ويتزايد «القرف» في الثمانينيات من الحياة كلها إلى الدرجة التى يقول معها زعرب (حسن) في «البهلوان» :

الدنيا صعبة قوى ... الحياة دهمها ثقيل قوى ،

مقالاته عنوان «انطباعات مستقزة» وكان يقصد بذلك ضرورة أن تتحول الكتابة إلى وخز يرشق أحرفه في وهى قارئه يريد الخلاص ، قارئه تناسى سبيل الخلاص .

هذا البعد الاستقزائى هو الذى جعل «مفكرة» يوسف إدريس بمثابة مشارط جراحة متدافعة في كل اتجاه ، لاترك وما دون أن تقتحمه ، لتضع الجميع في مواجهة مع النفس ، بالمعنى الذى يشير إليه (ف «الإرادة») :

كل شيء فعلناه ، وكل شيء مستعدين أن نفعله إلا شيئاً واحداً ، أخاف خوف الموت أننا لن نقدر على فعله ؟ ذلك أن فواجه أنفسنا .

ولأن المقالة قد أصبحت أداة التمرضية في هذه المواجهة ، فقد تدافعت المقالات إلى الحد الذى جعل الكتب التى تضمها تصل إلى حوالى خمسة عشر كتاباً . بدأت من بصراحة غير مطلقة (١٩٦٨) واكتشاف قسرة (١٩٧٢) وجبروتى الستينيات (١٩٧٢) وتصادمت مع «المفكرة» التى نشر الجزء الأول منها «الإرادة» عام ١٩٧٧ مع مشاهد عصره و«هز مغر» مروراً بمجموعات «عن عمد اسمع تسمع» (١٩٨٠) و«أهمية أن نتكلم باناس» وفكر الفقر وفقر الفكر (١٩٨٥) وانتهاء بالمجموعات التى منها «انطباعات مستقزة» (١٩٨٦) و«إسلام بلاضلّاف» و«الأب الغائب» (١٩٨٧) وفى هذا الكم الثلاث من مجموعات المقالات مايفسر ، جزئياً على الأقل ، تضاول إنتاج المصرح والفصحة منذ السبعينيات بالقياس إلى كتابة المقال . وقد أعلن يوسف إدريس نفسه أكثر من مرة أنه قرر التوقف عن كتابة القصة ليقترخ للمقالة . من ذلك ماكتبه بعنوان «لماذا لاتزال نكتب» («عن عمد اسمع تسمع») :

كان الشيء الذى يلح على .: كيف أدعو مسدود

واكن متاراء نفسها هى التى قالت إن العمر إرادة ،
وإن المرء يموت عندما تموت إرادته . هذه الدلالة تنسرب
كالمصل الواقى من الإحباط والقرف والياس ، فى أعمال
الشانينيات ، كانتها مواجهة لكل ماهر قوين للموت
والمواجهة بدورها تتحول إلى دعوة إلى المقاومة ، وتحريض
على أن يستمر الطريق على الجدار الصلب للواقع ، حتى لو
تخلصت الحياة من أن تدق إلى ما لانهاية ، فلأنك أن
وراء الجدار عالم آخر يدعونا إليه .

وإذا كان الموت ياسا وكفرا بأداء الدور ، فالحياة
أروع من الموت بما فيها من إرادة ، والأروع فى الحياة أن
نؤدى الدور إلى النهاية وأن تظهر بأدائه اليأس ، فالكتابة
هى المزمار السحري الذى يسهم به الكاتب فى الانتقال
بالحياة من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية ، وهى
سلاحه الذى يظهر به الموت نفسه . وبهما بدا العزف
نشازا أو شاعيا ، فحتم سياتى اليوم الذى يطو ويغير
الناس — من صدقه هل السمع هكذا ينتصر الزمار على
الموت ، فلا يموت وأصابعه تعزف لأن العزف قد شكل
موجات وجوده ، بل ينشئ عزفه حضور كتابته على
جدران الزمن التى تتأبى على الموت ، وينتزع من الزمن
حيوات لانهاية لها ، حيوات تفتتح أفقاها على صوت
الزمار الذى يظل باقيا ، يحرض كل واحد منا بقره :

قم والفعل شيئا تفخر به أمام نفسك وأولادك ويفخر به
أحفادك ، فأتت أعظم مخلوق فى هذا الكون الفسح الذى
لا تصدق أبعا .

فول يموت هذا الزمار ١٩

العيشة متعبة جدا ، متعبة قوى ، أنا عارف الناس
عاشماها ليه ؟ والله الموت أروع ، مليون مرة أروع ، وجع
ساعه وخلاص ، الواحد بيعيش ليكرة عشان بيعلم أن
بكره يبقى أحسن م النهارده ، بيعبى بكره أسف
م النهارده ، ويعد بكره انتف من بكره ، يبقى الواحد
يقعد يذهب نفسه أكثر وأكثر ليه ، قاعد يستحمل الألم
والوجع عشان الآخر ، بيعبى الآخر أكثر قرف ، جئتنا
القرف ، أنا عارف احنا نمسكين بالحياة قوى ليه ؟

هذا اليأس الشانينى ينسرب من المسرح إلى القصة ،
ابتداء من «أنا سلطان قازين الوجود» (١٩٨٠) حيث
يلفت الانتباه تكرار عبارات عممية ، تستقى فى دلالاتها
الأشياء كلها : «البطل مثل اللابل ، والميت كالحي ،
والحي كالحي ، والمومن كالفاضلة ، والحرامى
كالشريف ، والأمل كاللياس» ، و«الدنيا طريق أسود
طويل» ، يتحول معه الإنسان إلى حشرة ضئيلة فى «الرجل
والنملة» . وفى دهاليز هذه الدنيا يصرخ المؤلف ، ويفدو
على استعداد أن يفعل أى شئ إلا أن يمسك بالقلم مرة
أخرى ويحمل مسؤولية عالم لا يفتح ، وإنسان يزداد
بالتغير سوءا ، و«ثورات ليت بعضها ماقام ، فما حدث
بعد بعضها أبشع مما كان عليه الحال قبلها» . وفى
المجموعة الأخيرة ، العتب على النظر (١٩٨٧) ، لا يجد
البشر سوى فجوات الأشجار يفرون إليها فى فعل
«الخروج» الذى يدركون معه أنه «منذ زمن سحيق لم يعد
هناك أمل» وإن الواقع أكبر من كل الطموحات
والإرادات .

وتشبه العبارات الأخيرة عبارات «متاراء» فى الجنس
الثالث، عندما قالت للبطل إنه يواجه قوى أكبر منه .



عالم يوسف إدريس القصصى

كله . وهو القانون الذى تنبع منه كل المأسى والفواجع وأشكال المعاناة والاستغلال والقهر والضيايق والغربة بسبب التخلى عنه أو الخروج عليه ، كما يذهب إلى ذلك يوسف إدريس . القصة القصيرة فى كتابات يوسف إدريس هى هذا القانون ، الذى قد نتبينه بشكل مكثف مركز مباشر جهرى فى المعادلة التى تصوغها القصة ببنياتها الفنية ، وقد يكون كهنوتاً كونياً يختلف من قصة لأخرى ونحتاج إلى جهد لاستخلاصه واستقطاره .

على أن قانون القصة فى كتابات يوسف إدريس هو قانون معرئى أى قانون كاشف لحقيقة ، وهو كذلك قانون جمالى أى مفجر للإحساس بالمتعة ، ولكنه بمعربته وجماليته هو أساساً قانون يتضمن حكماً وتقييماً بالنقد والدحض والإدانة والتحريض والدعوة إلى التجاوز والتغيير ، بشكل مباشر أو غير مباشر .

وفى قوانينه الإبداعية جميعاً ، أقصد قصصه

القصة القصيرة فى كتابات يوسف إدريس هى لحظة إنسانية مكثفة مركزة . قد تكون لحظة عابرة ولكنها لاتكون أبداً لحظة هامشية طفيلية هشة . ذلك أنها لحظة دالة مضية تفرش دلالتها الضمنية على مساحة أكبر منها . قد تضيق أو تتسع مساحتها المكانيّة والزمنية ، وقد تكون شبه ميكال عظمى لحدث مجرد تماماً من أى عناصر أو تفاصيل . وقد تترهل أحياناً بالاستطرادات والذبول والتفاصيل التحليلية أو التفسيرية أو الوصفية ولكنها فى الحالتين تنبض بدلالة عميقة ، دلالة نفسية أو اجتماعية أو وطنية أو كونية شاملة . وباختصار شديد ، إنها قانون من قوانين الضرورة والحمية مصوغ صياغة فنية . على أنه ليس القانون السائد ، وضعياً كان أو عرفياً ، وإنما هو القانون الموضوعى الكامن وراء كل ما هو وضعى ومعرئى وهمى ومصطنع . إنه القانون الذى هو الأصل والطبيعى والقاعدة الأولى لكل شئ ، قانون الغريزة ، والحياة والبنية الأساسية النابضة للوجود

«القانون الواحد الذى يحكم هذا الكون كله هو قانون التجاذب للتناظر أو التناظر للتناظر . وعلى أساسه يمكن تفسير كل شيء» ، ويقول الشاب العاشق في قصة «جيوكندا مصرية» «ويخيل لى» ، أن مشاكل العالم تنشأ من هنا .

فنحن أبداً لا نستطيع الصبر على ظواهر الكون أو التناقل التلقائى للأحداث وعلاقات القوى والماء ، وهى تنشأ وتتم وتنتزع وتزدهر ، إنشا ، دائماً يبرادتنا الصمقاء وقوانيننا التى ابتدعها القدمون متزمتون ، دائماً نتدخل ، مفترضين سوء النية أو حتى حسننها وتدخل ، ولما تدخلنا نحاول الفرض والكبت والقطع والتأكد المستعجل ولوى سنن الحياة ويقول الضابط في نهاية قصة «لوى حدود الطلاء» وعن عهد قورث أن أنسى القانون وأخطئ ، وأنصت للهاثف الداخل ، هو في الحقيقة ينس قانوننا وضعياً لينصت إلى قانون آخر داخل طبيعى ! ويقول الأسد سلطان — أو في الحقيقة — الراوى في نهاية قصة «أنا سلطان قانون الوجود» «فأنا لست سلطان الأسد ، أنا سلطان قانون الغابة ، وقانون الحضارة وقانون الإنسان وقانون الوجود» . وما أكثر الأمثلة الأخرى .

على أننا قد نجد بعض القصص القصيرة التى كتبها يوسف إدريس ، تكاد تعبر برؤيتها وبينيتها المكثفة شبه العظمية لتجربتها من التفاضيل ، تعبيراً مباشراً عن قانون من قوانين الحياة والوجود . من هذه القصص «الطابور» و«المصفور والسلوك» و«الراس أو المثلث الرمادى» و«المرتبة المفجرة» و«الرحلة» و«الخدمة» وغيرها . ففى قصة «الطابور» نجد سوق السبت في القرية يحيط بقرضها سور مصنوع من الحداث التى لها أطراف محددة ، إلا عند جزء صغير منه قد بُنى من القديش

القصيرة قد نجد آليات وثوابت تتيح له صياغة معادلات هذه القوانين . وهى آليات وثوابت واحدة متكررة وإن اختلفت مسمياتها بل واختلف شكلها الظاهرى . فقد تكون حائطا في زنزانة سجن ، أو ستارة في بلكوته منزل زوجية أو سوياً حول سوق ، أو رغبة جنسية قاهرة مقهورة أو مسافة شعرية نفسية أو مسافة طبقية اجتماعية أو موازاة بين وضعين متناقضين أو هاتفا داخليا غامضا ، أو مفارقة بين ظاهر وباطن ، بين فوضى ونظام ، بين ضجة وسكون ، بين معقول ولا معقول ، بين قيمة حسية وقيمة روحية ، بين حياة وموت ، بين ماضٍ وحاضر ، بين ماهو طبيعى وماهو مصطنع ، بين الفرد والجماعة بين الاختلاف والتماثل ، بين التجاذب والتناظر ، بين الجزء والكلى والكل في الجزء . إنها آليات وثوابت مختلفة متنوعة ، ولكنها متشابهة متماثلة في جوهرها ، وتكاد تشكل معالم طريق إبداعه القصصى ، وبها وبها تتلجر في قصصه الدلالات النفسية والاجتماعية والوطنية والإنسانية والكرونية ، وتتحدد بها قوانين الضرورة الموضوعية التى تسعى لملمستها دائماً القوانين الوضعية والعرفية والوهمية والممارسات الوهمية .

وما أكثر مايفصح يوسف إدريس عن هذه القوانين في قصصه سواء على لسان الراوى أو السارد أو على لسان شخصية من شخصياتها . في قصة «مسخوق الهمس» يقول سجين الزنزانة الذى يسعى للقاء حوارى غرامى عبر حائط الزنزانة مع من يتصوره أثنى سجيبة في الجانب الآخر من الحائط وحتى بقانون الصدفة المحض ، كان محتما أن يلتقى . فما بالك وثمة قانون مقدس أعلى كان يحكمنا في ذلك الوقت ، قانون الإنشئ والذكر ، ويقول «النص نص» في قصة «معجزة العصر»

التي تجرى للكلمات داخل السلك في الكون الفسيح تتساوى الأشياء والقيم ! وفي قصة «الرحلة» يتعبر الجيل الجديد من الآب ، الزعيم سلطة الماضي ، إنها أشياء عزيزة ، ولكن لابد من التخلص منها لمواصلة الطريق . وفي قصة «الخدعة» يبرز رأس جمل في كل شيء ، ومع كل إنسان وفي كل لحظة في حياة الإنسان . يلحم نفسه إقحاماً . لقد أصبح لكل منا رأس جمل مُخْتَمَةٌ في حياته إن الرقابة لم تعد من داخلنا بل أصبحت مفروضة من خارجنا علينا ترابط أفعالنا وحياتنا ولم نعد نستطيع العمل بغيرها ولعل قصة «معجزة العصر» أن تكون محاولة لتقديم بديل عن رأس الجمل ففي داخل كل منا — كما تذهب هذه القصة قيمة مدعومة ولكننا نتجاهلها ونكتسح ونتزاحم بحثاً عنها في الخارج ، بل لعلنا نقتلها بببوقراطيتنا إذا وُجِدَتْ ! وفي قصة «الراس إم المثلث الرمادي» هناك هذه الحركة المنتظمة للأسماك في شكل مثلث يتحرك على رأسه إحداهما وعندما يحاول طفل بفتات الخبز أن يفوى رأس المثلث الذي يخرج من موضعه في المقدمة لالتهام فتات الخبز سرعان ما يتحل محله سمكة أخرى ويواصل المثلث مسيرته ويقفد هو في النهاية مكانته الطليعية ويعدو إلى المؤخرة ويقيم يوسف إندريس هنا تماثلاً رمزياً بين انتظام الحركة في العلاقات السميكية والعلاقات الاجتماعية الإنسانية . وسنجد هذا التماثل بين الخبرة الإنسانية والخبرة غير الإنسانية في قصة أخرى هي قصة «أود» حيث تتوازى كذلك ولادة السيدة مع ولادة قطنتها .

ويذكرنا هذا كذلك برغم أننا في مجال القصة القصيرة بمسرحية الفرافير ، لقانون العلاقة الأبدية بين السيد والفرغور لايسود فقط في النظم السياسية الإنسانية على

والاسمنت ، وسكان الناحية الشرقية لايدورون حول السوق ليدخلوها من بابها في جانبها الغربي بل يكسرون هذا الجزء الصغير من السوق ويمبرون . ويظل طابورهم متصلاً رغم محاولات مالك الأرض الإقطاعي ثم الشركة الرأسمالية الجديدة التي اشترت أرض السوق من هذا الملك ، رغم محاولاتهم لإغلاق هذا الجزء ، فوإن الطابور البشري لايتكف عن مسيرته . فلا شيء يوقف المسيرة الإنسانية المريدة القاصدة المتدافعة نحو هدفها . وفي قصة «المرتبة المقررة» لايدخل الرجل في ليلة الدخلة على عروسه وإنما يدخل في مرتبته اللينة وعروسه واقفة تطل من الشباك . ويسأله هل تغير شيء في الدنيا ، فتقول له : لا . فينام ، ويصحو بعد يوم ، ثم بعد أسبوع ثم بعد عام ، ثم بعد خمسة أو عشرة أعوام ويسأله في كل مرة : هل تغير شيء في الدنيا . وتجيبه بالجواب نفسه . وفي كل مرة بغرض أكثر فأكثر في مرتبته التي تزداد تقديراً وتجريفاً . وفي النهاية يفوص ، يفوص في مرتبته التي أصبحت قبرا له ويموت ، ويألفى به داخل هذه المرتبة المقررة من الشباك إلى أرض الشارع الصلبة ، وبجأة تنظر العروس إلى الدنيا فإذا بها تغيرت . فالتغير لايتحقق بالتساؤل البليد أو الانتظار السلبي وإنما بالعمل والإضافة حتى لو كانت الإضافة هي جثته ، وكانت الإضافة هي التخلص منه . وفي قصة «العصفور والسلك» نجد عصفوراً يقف على سلك تليفوني في الظاهر لأشياء يحدث ، ولكن داخل السلك تحدث عوالم وأكوان من سلامات واحتياجات وعواطف واستغاثات وبلاد تبايع ، إلى غير ذلك . على أنها جميعاً تتحول إلى شحنات كهربائية متشابهة متماثلة . فلا اختلاف بين كهارب الصق أو كهارب الكلب ، أو كهارب البفص ولا فارق بين برز العصفور فوق السلك وبين التحولات الكهربائية

اختلافها بل يسود كذلك في الكون كله متمثلاً في دوران
الاكترين الأبدى حول البروتون .

في هذه القصص القصيرة يسعى يوسف إدريس إلى
كشف القانون الطبيعي الشامل الذي يجمع بين الإنسان
والإنسان ، بين الإنسان والحيوان ، بين الإنسان
والكون ، يسعى إلى كشفه بشكل مباشر ، أو بشكل
رمزي ، أو بشكل نقدي يلجأ للإحساس والوعي بما هو
ناقض يفتقد في ما هو قائم وسائد وهو بهذا لا يقف موقف
العالم المكتشف أو الفنان المبدع للحظة إمتاع ، وإنما —
كما ذكرت من قبل يتبع كذلك بهذه المعرفة الجمالية
إطلاق قوة رفض لما هو سائد متحكم مصطنع ، وإطلاق
قوة تحرير من أجل اكتشاف ما هو أصلي وطبيعي
وتلقائي وضروري ، وإنساني عام رغم خصوصيته
المصرية التي يعرض عليها كذلك ، بل يكرس يوسف
إدريس أدبه لاكتشافها .

ولا سبيل إلى الإمساك بهذه الرؤية الشاملة إلا
بالاستيعاب الكلي لأدب يوسف إدريس . ولهذا أعترف
أننى لم أتبين هذه الحقيقة الشاملة في أدبه عامة ،
وقصصه بوجه خاص ، في كتاباتى المبكرة عنه إلا تبييناً
عاماً غامضاً فلقد غلبت على هذه الكتابات القديمة بشكل
عام القراءة المباشرة الجزئية لكل قصة من قصصه على
حده . ولم أقرأ قصصه القراءة التي تتيح في هذه الرؤية
الشاملة اللهم إلا في إشارات عامة في مقال لي عن مجموعة
هلفة الأي آى . بل لقد اتهمت مجموعة «اليس كذلك»
أنذاك بأنها خالية من الرؤية الفلسفية الشاملة . والواقع
أننى توقفت عن الكتابة عن يوسف إدريس ، وعن الكتابة
في النقد الأدبي عامة منذ سنوات بعيدة . ولهذا عندما
أعود اليوم للكتابة عن يوسف إدريس أحسب أن البدء

بمراجعة ماسبق أن كتبته عن قصصه القصيرة هو نقطة
البدائية الصحيحة كمدخل لتحديد المعالم الأساسية
لرؤيته الشاملة في هذه القصص .

والحق ، أننى لم أكتب كثيراً عن قصص يوسف
إدريس . فلقد علقت تعليقاً نقدياً سريعاً على واحدة من
قصصه هي «الليل» عام ١٩٥٦ ، وكتبت مقالاً نقدياً
عن مجموعة «اليس كذلك» عام ١٩٥٧ ، ثم كتبت مرة
ثالثة مقالاً نقدياً لمجموعة «هلفة الأي آى» عام ١٩٦٥ . أما
تعليقي النقدي على قصة «الليل» فجاء في كتاب «الوان
من القصة المصرية» الذي أصدرته دار النديم في يناير
١٩٥٦ بمقدمة كتبها الدكتور طه حسين وتعقيب آخر لي .

وبين المقدمة والتعقيب مختارات من القصص
القصيرة لأبرز كتابنا آنذاك . وأذكر أن الأستاذ مصطفى
محمود قد أطلق على هذا الكتاب «مذبحة القلعة» . وبين
طلقات طه حسين النقدية في البداية وطلقاتي في نهاية
الكتاب وقعت هذه الطائفة من القصص ، تماماً كما فعل
محمد علي باشا بممالك القلعة . ولقد جاء تعليقى النقدي
على قصة يوسف إدريس «الليل» تحت فقرة بعنوان
بناء الشخصية ، كنت أتمتد فيها عن بناء الشخصيات
في هذه المجموعة القصصية ولهذا كان تعليقى عليها
محدوداً . وفي هذه القصة التقتى بجلسته فلاحين بعد يوم
قاس من العمل الشاق فلا يلبث أن يقبل الفلاح أو العامل
الزراعى عيد الرحمن بأجنت عن شئ كيلة ذره ، تاركا
زوجته كما يقول بغير عشاء . ولكن سرعان ما يتوارى بحثه
الملح عن شئ كيلة الذرة ، ويتبرز شخصيته ككنان القرية
برغم فقره المدقع . وهكذا تتحول الجلسة بوجوده إلى
جلسة أنس وسمر تتعالى فيها الضحكات التي تجربها
حكايات وقششات عيد الرحمن . وتنتهى الجلسة وسط

ما في هذه القصة هو هذا اللقاء الحميم بين خالته النفسية وبين موسيقى صاجاته التي أخذت تواكب مشاعره الداخلية . واستطاع هو بإيقاعاتها أن يرتفع على وحدته وشجنه لم يعد يعنيه أن يذق بصاجات للناس ، بل أطربته نغمة الصاجات فأخذ يهتز على وقعها ويلفّ الظلام منتشياً بها ، وهو يعود إلى بيته في قصة « في الليل » ارتفع الفن بالهجة الجماعية وفي قصة « مارش الغروب » امتزج الفن بأحزان فردية ، وفي كلتا الحالتين كان الفن ارتقاءً ، حياً شاعراً على الآلام !

أما تعليقى النقدي على مجموعة « اليس كذلك » فقد غلب عليه التفسير الاجتماعي ، فضلاً عن غلبة النظرة التجزئية لقصص هذه المجموعة لقد نشرتُ هذا التعليق في سبتمبر عام ١٩٥٧ في مجلة الرسالة الجديدة . وبداته بهذه الفقرة لا أدري لماذا أحسست وأنا مقدم على قراءة المجموعة القصصية ليوسف إدريس المسماة « اليس كذلك » أن سؤالاً كبيراً أخذ يلح علي نفسي منذ البداية أين يوسف إدريس اليوم من القصة ومن الشعب ؟ على أننى بعد أن أكتت منذ البداية على أن أدب يوسف إدريس هو تجربة أصيلة في القصة الواقعية العربية تمتاز فيها المعالجة الفنية الناضجة بالرؤيا الاجتماعية المتقدمة ، زحمت أقرأ قصص هذه المجموعة قراءة اجتماعية بل سياسية خالصة وأقول مفسراً لامبراً ، إن أعوام ١٩٥٦ و ١٩٥٧ كانت أعوام مشحونة بالمحارك الوطنية والاجتماعية وخاصة بعد تأميم قناة السويس ، والانتصار في بور سعيد ، وتمصير (تأميم) المؤسسات الإنجليزية والفرنسية ولهذا لم تخرج قراءتى لقصص هذه المجموعة عن إبراز الدلالات الوطنية في قصة « في لعبة » وقصة « الجرح » وقصة « اليس كذلك » أو إبراز

ضخك غامر ، ولكن دون أن يحصل عبد الرحمن غماً يبحث عنه ، وينتهي الليل كذلك ليستأنف عبد الرحمن في الصباح سؤاله ويحث . والغريب أننى إزاء هذه القصة لم أقف عندما تقدمه من صور اجتماعية في الريف تقسم بالفاقة الشديدة ، وإنما اكتفيت بالحديث عن الشخصية فيها شخصية عبد الرحمن الذي جاء فلاحاً عادياً ، ثم أخذ يمارس وظيفة أخرى بلغت من غلالها شخصيته الغاية القصوى من النماء ، واتضح من خلال حكاياته معالم القرية بتقاليدها وأحلامها ومشاكلها المختلفة في وحدة مترابطة . وقد يكون مبرر ذلك كما سبق أن ذكرت أننى تناولت القصة تحت فقرة بناء الشخصية ، ولم أعرض لدلالاتها الاجتماعية التي كانت موضوع تقاوى للخصص أخرى في المجموعة على أن تأمل هذه القصة اليوم في ضوء الرؤية الشاملة لقصص يوسف إدريس يكشف لنا عما فيها من معنى أبعد وأعق من مجرد الفقر والبحث عن كيلة ذرة في القرية . فهناك هذا الفن الذي يرتفع بالناس فوق منسيهم ، ويبرز الفن في هذه القصة كقوة مقاومة ، وقوة مواجهة إنسانية للفقر السائد ، بل هو قوة توحيد اجتماعية وقوة روحية لتسامي النفس في مواجهة العقبات ، والحن وهو قانون عظيم من قوانين النفس الإنسانية وقمة كبرى من قيمها الشامخة .

وسوف نلتقي بهذا القانون في قصة أخرى بن أجمل - قصص يوسف إدريس المبكرة والتي مورت عليها آنذاك مروراً سريعاً كذلك في مقال آخر هي قصة « مارش الغروب » . وهي قصة بانع العرفسوس العجوز الذى يأتى عليه الليل وهو واقف بإبريقه وتدائاته وإيقاعات صاجاته ، فلا يلتفت إلي أحد . ولهذا يبدأ في العودة إلى بيته وسط الظلام في خطوات مثقلة بالشجن . على أن أبرز

الدلالة الاجتماعية التطبيقية في قصص «الحالة الرابعة» و«المحفظة» و«مارش الغروب» و«قاع المدينة» وإبراز القيم المستترة كالحرية والطم و«التمرين الأول» وقصة «الناس» التي تُعدّ رداً نقدياً فنياً على قصة «تدبيل أم هانم» ليحيى حقي ، يدافع فيها يوسف إدريس عن الوعي العلمي . هذا إلى جانب إبراز الطابع المصري الصميم للنماذج شخصيات في هذه المجموعة من القصص بشكل عام ولكني لم أتبين بعض الدلالات الإنسانية العميقة والشاملة فيها .

لقد أبرزت مثلاً المارقة الصارخة بين غنى القاضي وفقر الخادمة شورت ولكني لم أتبين المارقة الصارخة كذلك بين وحدة هذا القاضي الفنى في منزله الفاخر بشوارع الجبلية في الزمالك وبين التواحد والتساند بين الناس في الحارة الشعبية الأسد الفقيرة التي تعيش فيها شهزت حيث «خراب وبيوت تتساند حتى لاتنهال . العجوز يتحامل على الشاب والاعمى يسحب صبي ، والعليل يسند جار . والنبي وصي على سابع جار وخيط حقي يجمع الكل ويربطهم معا وكأنهم حيات مسبحة وكأنهم روح واحدة تحيا في أجساد كثيرة متفرقة» .

وفي قصة «الجرح» قرأت فيها رحلة إلى بور سعيد المحتلة ، يغلب عليها طابع المفارقة لاطباع المشاركة الواعية في معركة المقاومة . أحسست فيها — كما ذكرت في مقال — بالحركة المندفعة — في غير تدبير — ولا انفصال. التلقائي أكثر من الإحساس بالتصميم المستترة مع أن هذه التلقائية وهذه الحركة غير الواعية في القصة هي معنى عميق من معاني الرؤية الإنسانية الشاملة عند يوسف إدريس . ولأشك أن سنتي ١٩٥٦ و ١٩٥٧ انعكست على قراءتي النقدية الأيديولوجية المسطحة هذا

على حين أننا نجد داخل القصة نفسها هذا الجرح الذي سببه الاصطدام بصارى السفينة ولكنه ظل في القصة رمزا نازفاً من جرح الاحتلال ، فضلاً عن أن القصة تكاد تجهز بدلالاتها الفلسفية التي هي أعمق من مجرد تقاصيلها . فباللحظ أولاً أن السارد في القصة هو الجماعة كلها . قد يتحدث واحد أو آخر منهم ولكن

السارد في القصة يتحدث دائماً بروح هذه الجماعة المنطلقة إلى بور سعيد . و بروح الجماعة نقرأ هذه الفقرة في القصة . عندما سألهم رئيس المركب «رايحين فين ؟ : «أحياناً يفيق الإنسان فيجد نفسه متجهاً إلى مكان معين ، هكذا بلا وعي أو تفكير . وقد جعلنا سؤال الرئيس نقيق . وحين أفتنا كل كان كل شيء أمامنا له سبب . الحالة زاهية ترى ابنها ، والقارب يتحرك لأن الريح تدفعه ، وحلى جرحت جبهته لأنه ارتطم بالصارى . أما نحن فلماذا نحن ذاهبون ؟ (.....) لم نجد جواباً معقولاً أو مقبولاً .

كل ما وجدناه كان إحساساً كبيراً لا يترك مجالاً للتفكير أو السؤال إحساس أن شيئاً هائلاً مما قد حدث هناك وإنا يجب أن نكون بالقرب مما حدث» «قوى القاهرة وراء الستار تجذبنا للجرح الكبير وتغشينا .

القضية هنا في إطار الرؤية الشاملة الأديب يوسف إدريس لاتصبح مجرد رحلة وطنية إلى بور سعيد للمشاركة في المقاومة ، بل تصبح كذلك استجابة لنداء غامض في النفس لاسيبل المقاومة ، وقد نستطيع أن نحول غموضه بعد ذلك إلى وعي وإرادة . وهو معنى من معاني الرؤية الشاملة لفلسفة يوسف إدريس سوف نجدها بدلالات مختلفة في قصص أخرى مثل قصة «النداء» وقصة «أنا سلطان قانون الوجود» .

ورده وتعبيرية ولهذا اعتبرت أن طرفة الآي أي، ليس عنواناً لقصة في المجموعة ، وإنما هو تعبير عن الفلسفة الشاملة لفصلها جميعاً ، فلسفتها الفنية والإنسانية على السواء فهذه المجموعة تتحدث بلغة الأعماق البعيدة . ويبعد فيها يوسف إدريس نهائياً عن منهج السرد الوصفي الخارجي وأخذ يغوص في قلب الأحداث والوقائع ليحبر عن لحظة مكتنزة بشمولها واستيعابها

لدنيا وأت غير محدودة من الزمان والمكان ، والتجربة البشرية . ففي قصة بحالة تلبس ، لأنقرا فيها لقاء جنسياً عبر مسافة طويلة بين عميد الكلية والطالبة تدخن ... حارثها في استمئاع وشيق ، بل نقراً في أعماقها حواراً كذلك ، بين جيلين تتلقت فيه أفاق للنفس طال انغلاقها ،

وترنعت مناطق جمدت منذ سنين . إنها حوار بين قيم إنسانية أكثر منها هذا التوازي الشبكي بين العميد والطالبة على البعد . وفي قصة لغة الآي .. أي، قرأت هذه المساندة الحميمة بين الصديق الفقير المريض الذي يتألم المأ بشعاً وصديقه الذي بلغ مستوى طبقياً عالياً سواء من حيث الثروة أو المكانة الاجتماعية . ولكن سرعان ما تتحول هذه المساندة إلى تخلف الفنى عن غناه ومكانته فيحمل جثة صديقه بنفسه عائداً إلى الحياة الصافية الصادقة غير المصطنعة التي كانت تجمعهما في الماضي .

ولقد وقفت قرائتي القديمة للقصة عند هذا الحد ، مع أن القصة تضيق بعداً آخر قد يتخذ شكلاً أسطورياً غير واقعي ولكنه يعمق في الحقيقة الدلالة الإنسانية الشاملة للقصة . فصرخات الألم التي كان يطلها الصديق الفقير قد أيقظت سكان العمارة والمعالمات المجاورة وما هم الكثيرون من سكان الحي يفعلون مثله . وما هي النوازل والمدخل حافلة بكثير من الجثث . إنهم مثله ، تستيقظ

إن مجموعة ، ليس كذلك عندما يعيد قراءتها في ضوء الرؤية الشاملة لمؤثراتها رغم ظاهرها الأحداث القديسية في الكثير من قصصها ، فإنها تتميز بنموذج واضح بالغايات والاختلافات والصرامات والتداخلات بين تظاهرات مختلفة نفسية واجتماعية تشكل في جملتها نقداً صريحاً للواقع السائد وتطلعاً إلى ما هو أفضل . وهي لاتقف عند حدود ظواهر سياسية واجتماعية وإنما

تغوص في أعماق النفس الإنسانية لتضع يدها على ما هو غريزي ، تلقائي طبيعي ، فضلاً عن هذا فإن تأمل هذه المجموعة من جديد يكشف عن بداية بروز التعبير والجملة الاسمية في العديد من فقرات هذه المجموعة . واستخدام الجمل الاسمية يعمق الإحساس بالحضور المباشر والمعيشة الحية للحدث القصصي أكثر مما يتبع ذلك استخدام الجمل الفعلية التي تبدأ عادة بالفعل الماضي الذي يصنع مسافة زمنية ونفسية بين الواقعة وقراءتها في كثير من الأحيان ويستجد هذا الاستخدام للجملة الاسمية سائداً في قصصه القصيرة التي أصدرها بعد مجموعة «ليس كذلك» وفي مجموعات الأخيرة بوجه خاص . وأمل رواية شملح المدينة لجمال الفيضاني أن تكون أبلغ تعبيراً عن استخدام الجملة الاسمية في بنائها استخداماً يعمق الإحساس بالحضور والمعيشة الحية ، فضلاً عن استخدامها لفعل المضاربة تحقيقاً لذلك .

ولعل قرائتي النقدية بعد ذلك لمجموعة لغة الآي أي، في مقال نشرته في مجلة المصور في أكتوبر ١٩٦٥ أن يكون أكثر نضجاً من قرائتي لمجموعة «ليس كذلك» . فلقد وسعت يدي في هذه المجموعة على ما تتضمنه تنبؤ يوسف إدريس من دلالات إنسانية تتجاوز حدود أحداثها وموضوعاتها ، فضلاً عما تتميز به لغتها من أساليب

ضماؤهم ، ويتحملون ، ويحملون المسئولية ، ويعودون إلى أصولهم الطبيعية

وفي قصة الأورطى ، يطلق جزار ومجموعة معه إنسانا فقيرا مريضا على خلاف كاي ذبيحة ، ويُعزى بحثا عن حقه نقود منهم هو ببخلافها فلا تجد له صدرا أو أمعاء بل تجد تجويفا فارغا يتدل منه ويتراجع الأورطى كمزمار غاب طويلا وشاحبا ومقلوعا .

إنه إفراغ الانسان لا من إنسانيته فصعب بل من كيانه الجسدى نفسه . وفي إطار الرؤية الشاملة لقصص يوسف إدريس نجد تقاربا بينها وبين قصة هـشغلانة الذى يعيش فيها إنسان على بيع دمه ، وبينها وبين قصة ١٩٥٢ التى يتم فيها الاختفاء الكامل للإنسان ، فلا أثر لوجهه فى المرأة أو لصوته فى جهاز التسجيل ، ر : 'عد يراه أو يشعر بوجوده . إنها الغربة والاعتراب حتى درجة المحو المطلق هذا هو القانون السائد فى مجتمع الاستغلال والقمع .

وفي قصة 'صاحب مصر' نلتقى بعم حسن وهو على وشك الانتقال من مكانه فى مفرق طرق إلى مكان آخر . فهناك دائما من يأتى ليقول له : هيا ... دون أن يراه أحد سواء . وبشخصية عم حسن رمز عميق للمودة الإنسانية والعطاء الذى لايتوقف . وهو يذهب دائما إلى حيث يكون مع من يحتاجون إليه ؛ وبرغم مصيرته الشديدة المصرية فهو على حد تعبير القصة 'برج مجوهرات الامبراطورية البشرية' بل يكاد يكون ظاهرة من أرق الظواهر الطبيعية وانقاما . وفي ضوء الرؤية الشاملة لقصص يوسف إدريس قد نجد فيه هذا النداء الداخلى الخفى الذى قرأناه فى أكثر من قصة من قصص يوسف إدريس ، كما

نجد فيه القيمة المعطاة رغم بساطتها وتواضعها التى تقيم تماثلا معنويا مع شخصية 'النص نص' فى قصة 'معجزة العصر' .

إن هذه القصص فى مجموعة 'ولعة الآى آى' 'تبركيا ذكرت فى مقالى القديم عن قوانين أصيلة للتجربة البشرية وهى قوانين فى حياة المجتمع البشرى لا يعرفها علم النفس ولايصورها علم الاجتماع ولايرسلها علم التاريخ ولايحدثها علم الاقتصاد ولكنها رغم هذا قوانين فى قلب الحياة بل لعلها حياة القلب البشرى نفسه يكتشفها وينبض بها هذا الفن العظيم .

على أنى برغم مايتنبه أنذاك من هذا الارتفاع بالحدث لعادى إلى دلالة إنسا' شاملة فى هذه المجموعة ، وبرغم إشارتى إلى أن قصصه رغم قوانين الخبرة الإنسانية ، إلا أننى لم أحدد الملامح الأساسية لهذه الدلالة الإنسانية الشاملة .

وهذا مانحاول أن نلحده فى الفقرات التالية فى صورة النظرة الشاملة لقصص يوسف إدريس عامة ، وإن اقتصرنا على ملامحين أساسيين فى علله هما عنصريته الواقعية ، وموقع الجنس فى هذا العالم .

إن عالم يوسف إدريس القصصى رغم مايتسم به من خصوصية تعبيرية ، هو عالم اللوحة التاريخية الاجتماعية المصرية التى عاشها يوسف إدريس ، عالم القرية والمدينة ، عالم الشخصيات والأوضاع والتناقضات والصراعات والانتصارات والانكسارات التى حفلت بها هذه اللحظة الممتدة . وهو تعبيره الخفى عن هذه اللحظة قد نقل القصة القصيرة الحرة - بحق - نقلة دلالية وجمالية جديدة ، وإن كانت لها جذورها القديمة عند محمد تيمور وظاهر

يهدد فيها فلاح جانع بأن يكفر لو لم تنزل له مائدة من النساء ، وفي قصة «شغلانة» التي يبيع فيها إنسان دمه ليعيش وفي قصة «نظرة» هذه الطفلة الصغيرة الخادمة التي تحمل بصعوبة بالغة صينية بطاطس وتتطلع بنظرة خاطفة في سيرها المتعثر إلى أطفال في مثل سنها يلعبون بالكرة . كما وجدناها في قصة «لغة الآي . . آي» وفي قصة «الحالة الرابعة» التي تتبين فيها مفارقة صارخة بين الطبيب الغني الجميل المثالي والسجينة المريضة المسلوطة تاجرة الحشيش ووجدناها كذلك في قصة «قاع المدينة» في هذه المفارقة الصارخة بين القاضى الساكن حى الزمالك وشهرت في قاع المدينة .

على أن هذه المفارقات الطبقية في قصص يوسف إدريس لا تنفص - كما ذكرنا عند حلول الوصف والتشخيص ، وإنما تتخذ بشكل مباشر أو غير مباشر طابع الرفض والتعمر سواء عمليا كما في قصة «الهجانة» الذين جاء أعيان القرية بهم لحماية مصالحهم وفرضها على الفلاحين ، فيتعمر الفلاحون عليهم ويسرقون أسلحتهم ويطاردونهم خارج قرينتهم ، أو قصة الطابور التي سبق أن تحدثنا عنها .

وقد يتخذ الرفض والتعمر طابع الحلم الطوبوى كما في قصة «جمهورية فرحات» التي يعلم فيها هذا الصول البسيط بعالم آخر منتظم تسوده العدالة والحرية ، وقد يتخذ هذا الحلم طابعا أكثر عليانية وعصما كما في قصة «معجزة العصر» ، حيث نجد شخصية «النص نص» أو عقلة الصباغ الشعبية رمزاً لطاقة إبداعية خارقة في كل منا ولكنها محتجزة مقهورة بسبب القمع والغفلة والاستبداد والبيروقراطية . وقد يتخذ الرفض والتعمر شكلا نفسيا متساميا بالفن كما في قصتي «في الليل» و«مارش الغروب» .

لاشين وعيسى عبيد وغيرهم . وقد نجد في قصص يوسف إدريس مرحلتين تعبيريتين . مرحلة يغلب عليها الطابع الذي يمكن أن نسميه مشابهة الواقع ، الذي يتسم ببنية حدية ذات منطق طولى عاذى في حركة أحداثها ، ومرحلة يغلب عليها طابع التكويف الرمزي والتحليل الباطنى العميق التفصيلي أحيانا للنفس والانتمية أحيانا في العلاقة بين عناصرها وبنوع اتجاهات حركة بنائها . إلا أن قصصه في كلتا المرحلتين ، وبكلا الأسلوبين مفروزة معجونة منسوجة باللمحة الاجتماعية التاريخية التي يعيشها ويعبر عنها . فبا تحلف أبدا عن هذا الرباط الحميم بواقع اللحظة المعاشة .

على أننا لا نجد حائطا صينيا يفصل بين كلتا المرحلتين في قصصه . فبا أكثر مانجد سيات المرحلة الأولى باقية في بعض قصص المرحلة الثانية ، وبما أكثر مانجد سيات المرحلة الثانية في بعض قصص المرحلة الأولى .

على أن هذا الارتباط باللمحة الاجتماعية والتاريخية لم يجعل من قصصه وصفا محايدا لها ، بل كان دائما محاولة لاستقطار خصائصها وإبعادها الظاهرة والحافية ، مما أعطى لقصصه خصوصية مصرية حرص يوسف إدريس على تمييزها سواء في مضامين هذه القصة أو أشكالها . كما كانت قصصه بهذا كذلك نقدا لواقع اللحظة . بشكل مباشر أو غير مباشر - ودعوة متصلة للثورة عليه وتحاوزه وتغييره .

سنجد هذا في قصصه جميعا - بمستويات مختلفة - سواء في المرحلة الأولى أو الثانية إن أحداث قصصه تتشكل دائما من الشخصيات العاملة المطحونة وخاصة في الريف ، وإن صادفناها في المدينة كذلك وجدناها في قصة «في الليل» التي أشرنا إليها من قبل ، وفي قصة «طبلية من النساء» التي

والمرأة . أنها «غريزة وحشية مكتسحة كأعطار الصيف فوق خط الاستواء» كما يقول السجين في «مسحوق الحمص» . ويتم مواجهة هذه الغريزة المكتسحة إما بالخيال والوهم كما في قصة «مسحوق الحمص» أو بالتسكك الظاهري بشقاء البكارة على حساب البراءة الحقيقية كما في قصة «حادث شرف» أو بالاستجابة لنداء هذه الضرورة سواء جاء هذا النداء خلعاً من الأعيان البعيدة كما في قصة «النداء» أو بالرفض بعد مقاومة تختلط فيها الأم بالأشئ كما في قصة «دستور ياسيدة» أو بالاستجابة الواحية المريدة كما في قصة «بيت من لحم» وقصة «أكبر الكبائر» أو بشهقات الموت الجاثم التي تغشى بشكل تلقائي إلى لقاء جسدي مواز لها كما في قصة «العملية الكبرى» .

والحق ، أنه في عالم يوسف إدريس يصبح الجنس أو الحب عامة معنى من معاني القداسة الكونية يرغم تناقضه هذا مع القوانين الوضعية والعرفية ، في قصة «أكبر الكبائر» تنمو العلاقة الجنسية بين الشبيخة صابحة التي يشغل عنها زوجها الشيخ صديق بحلقات الذكر وبين محمد الشاب العففي . وفي نهاية القصة يتساهل رابعا : ومن الذي سيدخل النار عقاباً على هذه الفعلة ، هل هما محمد والشبيخة صابحة أم الشيخ صديق ؟؟ ويختم الراوي القصة قائلاً : « وأكاد أضحك على هاتف ساخر عريبد كالبلياتشو ، ينتصب أمامي فعلة ، ويؤكد لي أن الشيخ صديق هو داخل النار حتماً » .

إن الجنس في أدب يوسف إدريس هو قانون القوانين الإنسانية الذي يفرض نفسه رغم كل العقبات والحوادث ، ويكاد يوسف إدريس يجد بين الجنس والحياة وإيقاع الكون كله وحدة هيمية ، ففي قصة «أكبر الكبائر» مثلاً تقيم

والخلاصة أن عالم يوسف إدريس القصصي هو عالم المفارقة الطبقية الصارخة التي لم تخرج أبداً عن لحظته الاجتماعية التاريخية الواقعية ، حتى في أشد تعابيره الرمزية والمجردة . وهو عالم لا تكرسه هذه القصص بل تسمى بفضحه ونقده والتمرد عليه وإلى التطلع والتبشير بعالم جديد آخر يرغم خصوصيته المصرية الشديدة فهو ذو رؤية إنسانية شاملة ، ترتعش بروح العدل والتفتح والحرية والتناقض والانطلاق من الجذور الطبقية الأولى لإنسانية الإنسان في تفاعل حار مع أبعاد كونية لا حدود لها .

وفي قلب هذه المفارقة الطبقية في عالم يوسف إدريس القصصي ، تبرز مفارقة أخرى هي بعد من أبعاد هذه المفارقة الطبقية وإن تكن لها خصوصيتها الإنسانية العامة هي ثنائية العلاقة بين الرجل والمرأة التي تشكل محورا مأساويا من أبرز محاور قصص يوسف إدريس ، إن لم يكن أبرزها .

وقصص يوسف إدريس تعبر عن هذا المحور بالمحواجز الفاصلة - حل تنوعها - بين طرفي هذه الثنائية سواء كانت هذه المحواجز جداراً كما في قصة «مسحوق الحمص» أو ستارة (كما في قصة ستارة) أو عرفاً اجتماعياً ريفياً (كما في قصة «حادث شرف» أو حجاباً (كما في قصة «ماغنى كان أعظم» أو اختلافاً دينياً (كما في قصة «جوكندا المصرية» أو اختلافاً بين أجيال (كما في قصة «حالة تليس» أو قصة «عملة» أو وحدة (كما في قصة «دستور ياسيدة» إلى غير ذلك . حل أن هذه المحواجز الفاصلة لا يمكن أن تحل دون تخطي هذه المفارقة تحقيقاً للقانون الإنساني الأكبر . فعلى حد السارد في شحصة «جوكندا المصرية» «قداسات الدنيا من المحال أن تباعد بين القوتين الأعظم للحياة الرجل

القصة توازياً إيقاعياً بين اهتزاز سقف البيت أثناء الممارسة الجنسية، وتهدج صوت الشيخ صليق والذاكرين معه في حلقة الذكر. «ونعمة واحدة تكاد تشمل الكون كله». وفي قصة «العملية الكبرى» تتم الممارسة الجنسية بين الطبيب والمرضة بجوار مريضة تموت، وهي ترمقها باهتمام متدهشة وكأنه للحظة توحد كل شيء واشتبكت إغامة النهاية بإغامة البداية، أول البداية ونهاية النهاية. عل للملاحظ أن المرأة في أغلب قصص يوسف إدريس هي مجرد أنثى. بل إن المسافة بين أمومتها وأنوثتها يمكن اجتيازها ببض الجهد كما في قصة «استور ياسيدة».

عل ان الجنس في قصص يوسف إدريس قد يكون كذلك إغواء وإغراء بهدف الاحتواء والتغريب والإفساد، وإن اتخذ ذلك شكلاً مبالغاً في رمزيته وفانتازيته كما في قصة «هي» التي تتكشف «هي» في النهاية فإذا بها رجل منحرف جنسيا هو رمز في القصة للفساد. وقد يتخذ الجنس شكل الإغواء والإغراء كذلك بوعود وقيم استمعاتية تنسب إلى الحضارة الغربية مما يقضى إلى فقدان الخصوصية الذاتية والروحية الحميمة. فالشيخ عبد المال إمام مسجد الشويكنشي في الباطنية في قصة «وكان لابد يالى لى أن تطفى النور» ينبع في هداية سكان حى الباطنية المعتادين على تعاطى المخدرات، وهو يقاوم إغراء الفتاة الشقراء الجميلة اللعوب ذات الأصول الغربية الإنجليزية. ولكنه مايلبث أن يترك الصلبيين من سكان الحى، ساجدين ورامه في ضلالهم مهرولاً إلى «لى» في ضوء مصباحها الباهر، وجسدنا المثير وقد يكون صحيحاً مقالها يوسف إدريس في حديث شخص لبعض المؤلفين الغربيين الذين كتبوا عنه أنه «يصد بهله القصة تصوير قبول عبد الناصر لمبادرة روجر الأمريكية بعد أن راح لسنوات وسنوات يشحن

الناس بالتحذير والعداء لأمريكا. أو في تقليدى أن هذا الحديث الذى أجراه يوسف إدريس في عام ١٩٧٨ كان متأثراً بالنفاق العام في هذه السنوات التى كان العداء فيها للنظام الناصري على أشده وأياماً كان الأمر، فليس لزامة علينا أن نأخذ بتفسير الأدب لأدبه. وإنما ينبع التفسير من العمل الأدبى نفسه. ولهذا فإني أرى في هذه القصة تمييزاً من إرادة ودعوة الخصوصية ورفض وإدانة الإغواء الحضارى الغربى. إن هذه الإرادة، وهذه الدعوة هي من أبرز سمات فكر وفن يوسف إدريس، التى عبر عنها في مقالاته وقصصه ورواياته. ولعل قصة «معاهدة سياء» رغم ركاكتها الشديدة أن تكون محاولة للتعبير الزائف عن هذه الخصوصية فيها نجد عاملاً مصرياً يبادر بالتوفيق في نزاع فى بين مهندس روسى وآخر أمريكى. قد تكون القصة تعبيراً عن مفهوم عدم الانحياز ولكنها تتضمن على أية حال استقلالية السلوك المصرى وخصوصيته. هل أن هذا لايعنى أن يوسف إدريس يدعوته إلى الخصوصية كان ضد الحضارة الغربية بل كان معها، وداعياً إلى الاستفادة منها دون التغريب في خصوصيتها الفكرية والتعبيرية الفنية

ولعل قصة «الحادث» أن تكون مثالا على ذلك. ففى هذه القصة تبرز جرة طفل غربي في السباحة بتشجيع من والديه على حين تقف أم ريفية مصرية ترتعش خوفاً على الطفل، وهي في قريتها تحرم ابنها من أى ممارسة عائلة خوفاً عليه، مما جعل منه جثة متضخمة بليدة. إنها دعوة واضحة للتعلم من الغرب وهي جزء من رؤيته الإنسانية العامة.

إن تركيز يوسف إدريس في قصصه على البعد الجنسى باعتباره القانون الأكبر في الحياة الإنسانية بل في إيقاع الكون كله، هو في الحقيقة امتداد لرؤيته ودعوته إلى احترام ومعايشة ماهو طبيعى، غريزى، بدائى،

ويحرص يوسف إدريس في صياغته القصصية على التعبير بالجملة الاسمية كما سبق أن أشرنا ، وذلك خلفا وتأكيدا للحضور والمعاشة الحية الصميمة . فضلا عن غلبة ضمير المتكلم في كثير من قصصه الذي يفضي على القصة جوا من الإفضاء الذاتي المشيع بدوح الضمر ، وإن جفف أحيانا إلى الإطنابية الزاعقة . وهو يستخدم لغة هي عجيبة مكثفة لينة ل أن من القصص والعامة النابعة من طبيعة الأحداث والاجواء والشخصيات التي تصورها القصة .

على أن يوسف إدريس مفرد كذلك في كثير من أبنيته القصصية بالاستعانة لا بالأحداث والتفصيلات والتفسيرات وإنما بالصمت والسكون تعميقا نفسيا ودراميا للحظة معينة من لحظات أبنيته القصصية ففي قصة «النقطة» نقرأ «المشهد صامت ساكن .. صمت داكن ولكنه في نفس الوقت غير مضرة» . والواقع أن الصمت كأداة تعبيرية في قصصه هو تعبير عن الباطن النفسي الذال أكثر ، ما هو تعبير عن حقيقة خارجية . نقرأ في قصة «حالة تليس» وهو يصور متابعة عميد الكلية للفئات وهي مستغرقة في امتصاص سيجارتها . «الدنيا حافلة ، بمؤامرة صمت تام ، سكون غريب لا يمكن أن يكون بفعل قوة خارجية قاهرة سكون ليس خارجه سوى العدم ، سكون عالم خال من الحياة تماما . ليس فيه حياة سواء وسواها وهي في أقصى درجات الاستمتاع وهو في أقصى درجات الانفعال» . وفي قصة «محوار خاص» نقرأ «كانت العربية تنطلق بسرعة مائة وعشرين كيلو مترا ، وكان الصمت — إلا من أزيز الهواء والموتور . كاملا ، حيث صمت الصحراء الأصفر ، حيث الكون حين تتوقف الحركة خارجه وكأنه مات» وفي قصة «معجزة العصر»

أصل ، بما يتيح للإنسان التحرر من القيود والأنظمة القمعية والمضطربة سواء كانت أخلاقية أو اجتماعية أو نفسية ، أو سياسية أو فكرية أو حياتية عامة التي تحول دون انطلاق إنسانيته التلقائية . ولعلنا نجد هذا المفهوم في قصته «أحد المجلس البلدي» هذه الشخصية الريفية البسيطة التي ناضلت طويلا من أجل تركيب رجل صناعية بدلا من رجله المظتوعة . ولكنه سرعان ما يتخلص منها بسبب عرقلتها لعلاقاته التلقائية المباشرة مع أبناء بلدته . وفي قصة «موت الزمار» نقرأ هذه الصرخة ذات الدلالة العميقة في أدب يوسف إدريس «ما أبعد المسافة بيننا وبين البدء» !

وقد يكون استكمالاً مفيدا لتعرفنا على عالم يوسف إدريس القصصي أن نتبين الملامح الأساسية كذلك لنهجه في التعبير عن هذا العالم . إن يوسف إدريس يعبر عن عالمه وأفكاره بالأحداث . إنه يبدع في حكاية تفاصيل هذه الأحداث ، وفي تتبع الدقيق لمسارها وتحولاتها سواء بشكل مباشر ، أو من خلال تحليل للدواخل العميقة لشخصيات قصصه وتفسير ردود فعلها وتحولاتها النفسية والاجتماعية وقد يغلب التحليل والتفسير النفسي الباطني لشخصياته في المرحلة الثانية من كتاباته القصصية على المتابعة الوصفية الخارجية التي كانت تنسم بها المرحلة الأولى من هذه الكتابات . ولهذا تختطف البيئة القصصية فيها بين المرحلتين فقد يغلب على المرحلة الأولى السرد المتماثل مع الحركة الطويلة الزمنية المنطقية العادية للأحداث ويغلب على المرحلة الثانية التداخل بين لحظات الزمان المختلفة والانتقال لها بينها انتقالا غير منطقي أحيانا تعميقا للتأثير الإبداعي للقصة فقد نبدأ القصة في بعض الأحيان من نهايتها مثلا كما في قصة «الندامة» .

الصمت الخاطيء سوف يبدل صمت سيمث إلى الأبد
السنين وفي قصة «الجرح» نقرأ «لا شيء سوى
انسكون» . سكنون غامض كثير . هل بأسرار والغاز ،
سكنون الأسر ومسكرات الاعتقال سكنون مرعب مخيف ،
سكنون الهجرة التي عندها القدماء . وما أكثر الأمثلة
الأخرى

من تشخيص يوسف إدريس للمشاهد الخارجية
والمشاهد النفسية الداخلية والمختلف التحولات والتعابير
الرمزية عن الخفايا والخيابا العميقة وبالتاليات
المتصارعة المتصادمة في المجتمع وبداخل النفس وبين
الفرد والمجتمع وبين الرجل والمرأة ، من التطلع إلى تحقق
ماهو طبيعي ، أصلي ، ضروري ، ينتسب إلى لحظة حميمة
من لحظات البدء البعيد ، وإن يكن في الوقت نفسه يدق
أبواب الحلم القادم المأمول ، من قلب هذه العملية
المتوترة المشحونة بالتناقضات والمجاهدات .. تبرز القيم
الجمالية لقصص يوسف إدريس ويرتفع نشيج رسالتها
الفنية والإنسانية .

والواقع أن أدب يوسف إدريس عامة هو في جوهره
أدب رسالة ، بل أدب دعوة جهرية ، فائدة محترضة ،
دعوة للعودة إلى ، الانطلاق نحو ، كل ما هو صحي ،
وصحيح ، وطبيعي ، وحر ، وبذل ، وإن لم تنقد هذه
الدعوة صياغتها الفنية المبدعة . ولهذا نجد يوسف
إدريس في قصة «العملية الكبرى» يسفر بل يدين استأذه
الطبيب الكبير الذي يمارس الجراحة من أجل الجراحة
كمجرد متعة علمية . لا شيء من أجل ذاته . كل شيء من
أجل الإنسان . ولهذا فالقصة عنده رسالة أخلاقية
 واجتماعية وإنسانية ومعرفية ، وهي رؤية واقعية شديدة
الواقعية مهما اختلفت أشكالها وأساليبها التعبيرية

والفنية بل يكاد أدب يوسف إدريس أن يكون محاولة
للإجابة العملية على التساؤل الكبير والخطير الذي نجده
في نهاية قصة «حامل الكراسي» . وهي قصة الرجل
المصري الطبيب الذي أمره «بتاح رع» منذ آلاف السنين
أن يحمل هذا الكرسي . وهو ينتظر أن يأمره «بتاح رع»
ليضعه على الأرض وعندما يكشف له راوي القصة أن في
الكرسي قطعة من جلد غزال مكتوب عليها ويأحمل
الكرسي .. لقد حملت مافيه الكفالية وأن لك أن تملك
الكرسي ... وحين تموت يكون لأولادك ... ويقروها لحامل
الكرسي ، لا يستجيب الرجل لما يقول ، لأنه لايعرف
القراءة وهو لا يصدق قراءة الراوي له ، إلا إذا قدم له
أمانة تدل على علاقته بـ «بتاح رع» . ويسأله «معك
أمانة» ؟

ويقف الراوي عاجزاً ، ويرفض الرجل الطبيب إنزال
الكرسي ويواصل مسعته المضنية ويتساءل الراوي ماذا
يفعل ؟ هل يسقط الكرسي عن كتف الرجل بالقوة ؟ أم
يكتفى بالسخط عليه أم يئس لحاله ، أم يصب اللوم على
نفسه هو لأنه لايعرف الإمارة ؟

ولي تقديري أن قصص يوسف إدريس وأدبه عامة هي
محاولة مسئولة لكي يعرف الإمارة ويمتلكها ، أي يعرف
ويمتلك القانون الذي يتيح للشعب المصري أن يتبدأ
كرسيه التاريخي الذي يحمله على كاهله طوال هذه
السنين ، وأن يصبح صاحب الأمر والنهي في النهاية .

إن البحث عن «أمانة» هو البحث عن قانون لصناعة
وحي أفضل ومستقبل أفضل لشعبنا المصري وخاصة
لقراء المنتجة العاملة المطحونة وهذه هي جوهر الرسالة
الجيلية . ألعميقة لأدب يوسف إدريس .



« أرخص ليالى » والنص الاستعارى

تيمر في مرحلته الأخيرة وتوفيق الحكيم د. حسين فوزى ، فهم قد نزحوا إلى تصوير ما يسمى « بقوانين الحياة الأدبية والحقائق الثابتة والمثل العليا وإلى الارتفاع عن « الموضوعات الفاضلة في البيئات المحدودة » أى إلى التجريد المتعال من ناحية والنزعة الجمالية اللغوية من ناحية أخرى^(١)

ولم يكن يوسف آلال اختلافاً عن تصور آخر « حدائى » للقصة القصيرة في الستينيات والسبعينيات وهو تصور في الكتابة النقدية قد لا يتفق مع الاتجاهات الفنية في الإبداع . وربما تشابه هذا التصور الحدائى اللاحق مع نزعة جيل الرواد السابقة في بعض النقاط . إن إدوار الخراط (« مختارات » القصة القصيرة في

يقال أن يوسف إدريس ابتداء من مجموعته « أرخص ليالى » يثب بين طريقتين في إدراك العالم والتعبير عنه وكانت الطريقة السابقة لكتابات عند جيل الرواد — فيما يقال — طريقة « متعالية » وترفع عقيرتها محدرة من الواقعية ومن الصيغة المصرية المحلية في الأداء اللغوى ، وتدعو إلى « الالتزام بالخيال والفصلى »^(٢) . أما الطريقة التى أعقبت كتاباته عندما يسمى بجيل الستينيات فكانت فيما — يقال — طريقة استعارية « لا تماهى الواقع ولا علاقة لأحداثها بقوانين الواقع الخارجى وتنحصر إلى « التعالى » والشاعرية والتجريد . وبعبارة أخرى لقد اختلف يوسف إدريس عن أدباء المدرسة الحديثة من جيل الرواد : طه حسين ومحمود

د. المصرية الجديدة ، مجلة صباح الخير ١٦٧ / ٤ / ١٩٥٦ .
الهلال ص ٤٩ .

(١) م . ب . كريب شويك ترجمة رفعت سلام . الإبداع القصوى عند يوسف إدريس ص ١٦٧ نقلا عن مقال يوسف إدريس
(٢) د . ناجى نجيب الحلم والحياة في صحبة يوسف إدريس دار

السبعينات) يوضح أن العمل الأدبي ليس شريحة من الحياة ، فالحياة شيء والعمل الفني داخل الحياة شيء آخر ، وليس انعكاسا للمجتمع ولا لوعي الكاتب بل هو صياغة للسعي نحو المعرفة ونحو التواصل في هذه المعرفة : تشكل الإدراك مشترك وكامن لأهوال الحياة ونوعها وبعدها . وبينية متعينة لاستلآق وإشواق إجابتها في الصلابة كما في التوق نفسه .

ولا شك في هذا التصور الحدائلي النقدي أكثر إرهابا ودقة من مفهومات جيل الرواد فيما يتصل باستقلال المملكة الجمالية عن الواقع الاجتماعي التاريخي (وبعد ذلك تفرق الطرق بين الاتجاهين) .

ولم يكن يوسف إدريس يلتزم الصمت في تحديد موقعه الفني . فقد ظل يؤكد أن الفن تعبير عن الإنسان في بيئته الخاصة المحددة بحدود الزمان والمكان أو هو تعبير عن الخاص قبل العام (أو عن العام في الخاص) والفن عنده بخلاف العلم ظاهرة إنسانية محلية ومهمة التعبير عن إنسانية الشخصية المصرية^(٣)

أما عن قصاصي الطليعة الأدبية من الستينيات فصاعدا فكان يصرح بأن ما يكتبونه ليس قصة قصيرة على الإطلاق ويأن مئات القصص التي يكتبونها ويرأها غيره جيدة « ما أنزل الله بها من سلطان » بل هي « أي كلام » أو « أشعار مفككة » (العدد الأول من « شموع » مارس ١٩٨٦) ومحاولات لتقليد طريقة « فتالي ساروت » في الكتابة ولكن هناك عند صبرى حافظ محاولة لفقد

مصالحة بين طريقة كتاب الستينيات والسبعينيات والثمانينيات وبين طريقة يوسف إدريس وتذهب تلك المحاولة إلى أن يوسف إدريس قد تحرك بعيدا عن « حساسيته » الأولى في قصصه المبكرة وهي الحساسية ذات الأساس « الكتائني » بالواقع أي التي تقوم على محاكاة تفاصيل الواقع في تجاورها ومنطق تعاقبها . واتجهت الحركة عند يوسف إدريس في هذا الزعم بعد منتصف الستينيات إلى حساسية جديدة — مثل حساسية الأجيال اللاحقة إلى حساسية « استعارية » تهجر منطق التسلسل السببي والتتابع الخطي اللغوي إلى منطق التشابه أو التماثل الشعري وهو منطق رأسى يقوم على النسق أو النموذج المتشبه ، تتراكم الكلمات فيه لأر معانيها وتداعياتها مترابكة لا لإنهاء تشير إلى متجاوزة^(٤) وتقيم وجهة النظر هذه تضادا أرخص ليالي وبين قصص أخرى لنفس الكتائب مثل « الأروى » وقصته ذى الصوت « النحيل » والعصفور والسلك وبيت من لحم (صبرى حافظ)

محاولة لقراءة قصة أرخص ليالي (ويقال إنها كتائية)

تصور القصة لحظة « أفلتت من التعاقب الزمني المعتاد لحظة حق وإحباط يصاحبها وهي شديد العدة . إن عبد الكريم لم يرفض كوبا من الشاي «الثقليل» ندفع به إلى أرق بعد أن نام أمثاله .. وأين يسهر وهو انظف من الصيني بعد غسله ؟ ويتحول وعيه بنفسه والعالم حوله

(٣) نفس المصدر ص ٤٩ / ٥٠ نقلا عن حديث ليوسف إدريس في مجلة المجلة العدد ١٦٩ الصادر في يناير ١٩٧١ .

(٤) د . صبرى حافظ « أدب ونقد » ديسمبر ١٩٨٧ .

متناقلة متناثبة تنقطعها ومضات مباغته شديدة التالىق من
امنيات .

والاستمارة الحاكمة للسرد هي صراع الظلام والنور ،
الموت والحياة ، الصدا والتالىق .

ليبيت القرية ترقد أمامها اكوام السباخ كالقصور

● ولا ينل على الأحياء المكسرين إلا مصابيح متناثرة في
الدائرة المظلمة .

● هذه المصابيح عيون جنوات راضعات يقدح منها
الشعر .

● ويأتى نورها الأحمر الداكن متبخترا من بعيد ليغرق
في سواد البركة .

● رائحة الماء الصديء في المستنقع تتلوى ويخبر
التائمين يمد مع انتشار الظلام والقرية جبانة (مقبرة)

● عبد الكريم لم تكن في عينيه قسمة واحدة من النوم
وكان صفه أرقى من ماء الطرمبة وأصفى من الجسل
الأبيض

الخفير الذي أعطاه كرب الشاى ، سواد الشاى
واقنعونية الخفير (مثل ثلوى — رائحة الماء الصديء)
ويسمته الزرقاء .

السلاسل اللغوية :

نلاحظ أن الصورة الاستعارية المهيمنة فيما سبق
تتقادم اللغة الشعرية المحفوظة التي أصبحت ملكية
خاصة لصفوة تمتك اللغة الصحيحة والأدب الرفيع
وتجعلها بمنأى من حياة الشعب لفلسمة من الصور
والألفاظ الشعرية التي اتخذت معيارا للتقييم كانت
تجسيدها لنظرة إلى العالم تنظر بإزراء إلى المتصل
الزمانى المكاني في الهنا والآن وإلى تنوع التجربة الحسية
الفردية وبدلا من ذلك تقدم التصورات النهائية الكلية

إلى واقعة مسنونة وكأنه نصل سكين وتتجمع أحداث
حياته كلها في شعور واحد من الغضب والضيق . لحظة
التوتر هذه تعترض مسار حياته المعتادة وتقصله عن
الانغماس الدائم في الأشياء حوله ، وتقليم مسافة بينه
وبين ما يتحرك ويسكن . إنه يرى نفسه فجأة غريبا يشق
طريقه وسط كائنات لا ينتمى إليها . ويتزاق في هذا
الضيق والتبريم وكان اكتشافه تنوره يحمل « البشت » اللقيل
الذى غزاله بيده من صوف النعجة إنه يحاول في قسوة
« أن يضم نفسه » وفي غمرة هذا الشعور يوصلق وعيه في
صورية التي كونها عن نفسه ويعيش معها . ويتحدث
الراوى عن عبد الكريم بأوصاف لا تنتمى إلى الكائنات
الحية : أفه مقوس طويل وكله حفر سوداء صفيرة ،
وجلد وجهه « النحاسى » الأصفر ، مكنش وتوازى أطراف
شاربه قدم حواجهه وتمهد هذه الصورة الخارجية
لإسساس بفقد العالم لصورته المعتادة ، وانهيار مكوناته
والتفافها حول تجربة عبد الكريم فالذى بلبل كيانه أنه
ما أن دخل إلى الزقاق حتى ضاعت منه ساقاه الفليطتان
للفوختان ولم يعد يعرف موضع قدميه الكبيرتين
المطلمحتين اللتين تشقق أسفلهما حتى يكاد الشق يبلغ
المسار فلا يبين له رأس

والصورة الاستعارية لتماسك بنائه الجسدى ثم
لتبعثره وضياعه وسط أطفال « كالفتانيت » يلعبون
« ويشربون » بين رجلية « ويسرح » واحد من بعيد
« وينطسه » وهذه اللحظة الشاردة بتجربتها الجسدية
الغلظة والإحساس بالثقل والتبعثر معا ، تفرض على
أفكاره وعلى « تيار وعيه » التصلب في لعنات ومشاعر
متخلفة وتساؤل مهتز عن معمل التاريخ الذى يأتى منه
أطفال أكثر من شعر رأسه يبتضمخ الأفكار والذكريات

ولجسد الشيخ عبد المجيد وهو يقع من فوق مدار الساقية إلى حوضها بعد أن دفعه عبد الكريم .

وبالإضافة إلى ذلك هناك الوصف الفانتازي فلو أن أحداً عن أنه أن يقضى حاجته في الواسعة وراى عبد الكريم مزبوعاً في ولفته كنزاً للمقاتلة أمام وجه البركة الداكن ، لظن أن التور أن الرجل سمه شيطان أو لبست شبيخة .

ولا مع القصة بدورها في مستنقع شبكة من الجزئيات التجريبية أو كومة شذرات وإطع مبتورة فهي تحا تقديم صورة كلية من توارى السلاسل اللغوية وتقاطعها لعبد الكريم يحلم بأن يصف رجله إلى صمبة مضنية في الفرزة حيث مباح القهقهة على البيشة وكبرى الدخان لولا أنه خلوى الوفاض وليس معه قرش .

وتأخذ صيفة التمنى صورة سلسلة طعام وشراب : امرأته تشعل الموقد وتسفن له رغيفاً وتحضر الفلفل الباقى من الغداء ويحذا لو كان قد بقي شيء من القطعة التي غمرتها بها أمها في الصباح وأه لو صنعت له بعدها كوزاً من الحليمة وجلس كسلطان زمانه .

وتتقاطع سلسلة الطعام والشراب مع سلسلة العمل في صيفة التمنى فسلطان زمانه يجلس يربع الثلاثة مقاطع ويصنع لها آذاناً فالتمته المتخيلة ناشئة عن نشاط الإنسان الحيوى وتنتج لمضمون حياته بأكمله . فاللذة عمل وصحبة وتدوق وامتلاء للحياة وترباط بين الفعل والرغبة .

وتواصل السير مع « بيتوتيا » عبد الكريم في سلسلة اللذة أه لو سحب عصاه المشمش ذات الكعب الحديد ، ومر على صديقه وانطلق إلى عزبة مجاورة فهناك سامر وليلة حنة وغوازي وشخلمة ويعود وهات إيدك

المستمدة من الألب القديم والفلسفات المقرة ولها قدرة مزعومة على تجاوز الوقائع الفردية والتفاصيل والجزئيات الكتائنية إلى نماذج استعارية للجوهر الإنسانى الموحد (إنسان الصفوة في عصر من العصور بعد أن يفضى عليه طابع كل)

إن يوسف إدريس يلتفت في أخص ليلالى من عالم الهنا والآن الروابط الزائلة المفروضة عليه ، وهي الروابط التي دعمتها خرافات أيديولوجية عتيقة ، وصنع لغوية أدبية رفيعة .

فهو يحاول تدمير صورة قديمة للعالم وبناء صورة جديدة أى تدمير استعارات بالية وتقديم نماذج جديدة تتحكم في تجاوز الوقائع .

وتأخذ المحاولة بناء سلاسل ، مختلفة متوازية ومتقاطعة سلاسل من الصور الذهنية (باحثين) ونلاحظ أنه يقدم في هذه القصة سلسلة الجسم في جوانبه المختلفة الفسيولوجية والحيوية . وسلسلة الملابس والطعام والشراب والجنس والموت فصورة العالم هنا يتم بناؤها حول الجسد الإنسانى والوعى الإنسانى في منطقة التماس الحسى وزيد الهوية المتبقية بين الكلمة والجسد فهو يعيد للجسد اعتباره وللكلمة واقعها .

ووصف جسد عبد الكريم والشخصيات الأخرى يعتمد على سبيكة من النعوت المخدبة إلى الدينامية الحية للأفعال والمواقف ، ويصبح الجسد شخصية قصصية .

فهناك وصف تهكمى تهرججى سآخر لهذا الجسد في حفره وأنجاعاته ولجسد امرأته ورقدتها كزكية الذرة المفروطة وقد تبحر حولها الصغار الستة كالكلاب الهفاته

ويستط الغال بين الامنية والتحقيق فمن أين يا عبد
الكريم « النقطه » ؟

فالصورة المتخيلة التي تحكم تقييم الأحداث هي كلية
حياة جمعية لصحتها وسدادها العمل والطعام والشراب
والضحك والمزح والنشاط والجنس .. وهي تحتفت الموت
داخلها ولا تلعب السببية الدور الاساسي في حركة
الأحداث كما أن منطق العالم القصصي لا يتحول إلى
واقعة تمكن ملاحظتها . على نفس مستوى الوقائع

سلسلة الموت :

إن معدل التفرخ في القصة أقوى من الموت على الرغم
من أن الجوع لا محالة قاتل للأطفال والكروية
(الكوليرا) سرعان ما تجيء فتطيح بنصفهم . واكوام
السباخ كالقبور المهملة ولكن البطون الستة تاكل الطوب
وجيش النمل من الصغار يزحفون الطريق ولا يعرف عبد
الكريم شيئاً عن الفتحة التي في الأرض أو في السماء
والتي منها يجهئون ويلعن الداية التي شددت رجل الواحد
منهم والبدرة الحرام التي أنبتته . الفاظ واحدة تصف
الحياة الإنسانية وحياة الطبيعة . دون استعارة بلاغية :

وعلى الرغم من أن القصد الواعي في القصة قد يكون
التصر على أن الليالي الرخيصة وجنسها الروتيني الذي
يعماره الناس ينجب جيوشاً من الافواه غير المجدية إلا
أن منطق القصص أو بئانه يقذف بذلك القصد الواعي إلى
الهامش .

فالركود العفن الموت يحيط بالقرية . والعمل يتحول إلى
إنهالك قاتل . وسوق البهايم والمكة نامت . والمعدة بخيل
مثل أكل شاة العمل ، قد تنطبق السماء على جرن الفصح
قبل أن يعمل ليلة لوجه الله والابنية تحتاج القرية

وتحصن الأرواح حصداً .. ولولا كثرة الإنجاب في تلك
الفترة من الزمان لا انقرض السكان .

وإن نجد الموت في هذه القصة ولا في غيرها من قصص
يوسف إدريس باعتباره نهاية حياة فردية في تقابل حاد
ساكن مع الحياة . سنرى تيمة الموت الضاحك ، أو
المحاط بالضحك في قصص هذه المجموعة مثل الماتم وإلى
قصص لاحقة مثل شيخوخة بدون جنون فالوقت الفردي
مقتص ذائب في نمو الجماعة .

فالزمان في هذه القصة ليس رحلة إلى الموت أو قوة
تدمر وإذاء فحسب ، فهو داخل متصل زماني مكاني
يسمح بالربط بين حياة خصبة (تاريخ) وبين الأرض
(مكان) زمن نمو وازدهار على الرغم من كل القبور
مفتوحة القم .

الحداثة والنص الاستعاري

وهنا نتساءل مع الكثيرون أملاً تكلف الاستعارة من
تشبيهات جديدة لا من مجرد . التجاور المكاني مثل
الكتلية ؟ وهل يمثل هذان الشكلان المجهزان تقابلاً
(تضاداً) بين الهاتين الأسس في اللغة ؟ وهل
يستغرق هذان الشكلان كل سياق لغوي بحيث يصبح من
المستحيل الخروج على سيادة أحد هذين القطبين ، بحيث
هما متقابلان ؟

ويجيب الكثيرون ومنهم امبرتو اكو Umberto Eco في
دراسته دور القارئ بأن نتائج الاستعارة (الكلف من
روابط ضرورية ومن صدق إبداعه مثل رابع) يعتمد
على تراكم تأثيرات تجاور كثنائي وهذا على استقامتها .
فالكتلة من الاستعارات يمكن تطبيقها إلى سلسلة تحية
من روابط كتلية والربط بين امرأة ذات رقبة طويلة
٤٩

بيضاء والبيضة ذات الرقبة الطويلة البيضاء بملابس
تجاوز تجعل من الممكن استعارة البيضة للمرأة .

ومن الممكن الوصول إلى استعارات جديدة لا هن
لحريق الكفاف والإبداع بل لأن اللغة في تاريخها الطويل
تشكل شبكة كتابات متعددة الأبعاد ، كل منها تفسره
مواضع ثقافية لا تشابه جوهري . ويقال إن الاستعارات
مبنية على مواضع ثقافية عرضية . بل إن بعض النقاد
يعتبرون أن الاستعمال اللغوي في ذاته استعمال
استعاري ، فأي استعمال للغة معناه التعامل مع شيء
ما باعتباره ، منسججا في تصنيف ما بل تماثل محدد .
وما أن يفتح الإنسان فمه حتى يتكلم بالاستعارة دون أن
يدري .

ويقول ديفيد لودج - - - ومفهومه واسع الانتشار في
مصر فهو صاحب العلامة التجارية الخاصة بأن النسخ
الحدائي استعاري ، أن إحدى طرق تمييز أدب الحدائق
هي قبوله وجهة نظر سوسير عن العلاقة بين العلامات
اللغوية والواقع ، باعتبارها علاقات تمكينية لذلك أولت
الحدائق ظهورها للفكر التقليدي للفن بوصفه محاكاة
للواقع واستبدلت بها فكرة الفن بوصفه نشاطا مستقلا
ذاتيا وأعلن أوسكار وايلد أن الحياة تقلد الفن ويعني لنا
« نؤلف » الواقع الذي ندرسه بواسطة أبنية عقلية ثقافية
المنشأ وليست طبيعته ، وأن الفن هو الذي يحدد هذه
الأبنية ويوصل إلى تغييرها^(٥) ومن أين يأتي الفن ؟
من فن آخر وبظل إلى الأبد داخل سجن اللغة وهذه
أن حركة الهندول بين سيادة القطب الاستعاري أو

الكنائي ظلت مستمرة طوال الفترة الحديثة فهي ناجمة
عن علة داخل النظام الأدبي المطلق على نفسه . وأى سعر
أسود أو أبيض لن يستطيع أن يجعل هذا النظام الأدبي
قادرا على التقلد داخل الواقع .

ونلاحظ أن الطابع الاستعاري عند يوسف إدريس
متيقن عن نظرية عميقة إلى الأبد وليس مستعدا من كتب
الأخرين أو من اللاوعي والنماذج الأصلية الفطرية
المزعومة ومن المؤكد أن الاستعارات الأسطورية تطمس
الفروق الكيفية بين وقائع العالم ، وتهدد بأن تختزل
الأدب إلى عدد ضئيل من النماذج القصصية .

وما أكثر التماثلات والتشابهات في قصص يوسف
إدريس ولكن قصصه ليست كما تقول ماري مك كارثي
Mary Mc Carthy دريعة شبيهة لإدخال فرقة رقص
كاملة من رموز تليس أسما لا استعارية وأسطورية وريش
عصافير وجلود وحوش .

العصفور والسلك و « نظرية »

ولنقارن قصة « نظرية » من مجموعة أرخص ليالي
« الكنائس » والعصفور والسلك باعتبارها « استعارية »
(صبري حافظ) قصة نظرية عن طفلة صغيرة تنشب
قهرها المارييتن كصالح الكنتوت في الأرض وتهتز وهي
تتحرك ثم تنتظر هنا وهناك بالفتحات الصفيرة الداكنة
الأسود في جميعها يتخطى خطوات ثابتة قليلة وقد تتمايل
بعض الشيء ولكننا سرعان ما نستأنف المعنى رغم حملها
الثقل المتراجم على رأسها وهي نمبر الشارع المزمع

وايست المائلة في الحدودية بل في « الوظائف »
والأعمال والدلالة بين المرجعية وبيت من لحم بين
المساسبية الكنائية والاستعارية .

القراءة على روح المرحوم والبنات وأمهات حول المقرء
الكفيف المتدفق قوة وصمة وحياة البنات تنهض منهن
الانفاس في المواقف .

وخاتم الام مثل المرجعية ينتقل من إصبع لأصبع .
والصمت هنا مثل الصمت في المرجعية إرادى ثقيل
الرواة .

إلا يمكن أن نقول مع « فريال غزول » معصين قصة
« الشيخ شيقا » لتضلل معظم أعمال يوسف إدريس إن
ما يبدر وثائقي تسجيليا لالة ما سيكشف عن جوهر
ما أى ما يكون كثنائيا قائما على المحاكاة قد يكون استعارة
ممتدة ، مجازا لما هو أبعد من السطح المرئى ؟

إلا يطرح ذلك للمناقشة جدوى تصور النص
الاستعاري المدائى عند ديفيد لودج ؟ والتضاد الحاد
بين استعارة وكتابة .

نص يوسف إدريس في واقعته المستمرة

إن يوسف إدريس قدم منذ البداية وحدة متناقضة من
أبنية تصويرية متباينة ونجد عنده الكثير من التحويل
والتعديل في الصيغ القصصية وهي تتراكم معا في القصة
الواحدة سعة شخصية وصيغة تعقيل أمنية ومحاكاة
هزلية لحكمة عتيقة وخيال بيوتوي وإن نجد دلالة كل
صيغة بلغة داخلها بل في التشكيل المتبادل لها جميعا
وانصهارها المنسق وتظل قصصه تتناول دراما الجماعة

والعريات تقطع الشارع وتكاد تدهم المارة ولكنها واقفة في
ثبات تتفرج ويتابع كرة يتقاذفها أطفال في مثل حجمها
وكبر منها وهم يهللون ويصرخون .. وراحت مغالبها
الدقيقة تمضي بها وقيل أن تعرب استدارت على مهل
واستدار الحدل معها وألقت على الكرة والأطفال نظرة
طويلة ..

القصة الثنائية عن مصفور مثل البنت مخالب تنشب
بريق والسلك يتمايل والمصفور يتمايل ويتشبث أكثر مثل
البنت وحملها ثم طاروهم حول الولاية كما تعرف نظرة
البنت حول أهليها الأطفال اللاحقين .

وعلى الرغم من أن المصفور نال ما تمنى ولم تتل
الطفلة / الكتكتوت إلا مزيدا من التحرق والأمنية إلا أن
السلك ومكالماته تنقب من حيث القيمة البنائية العريات
للمنطقة في الشارع الذي تعبهر الطفلة دون اكتراث .

التشابه في البناء لا في أننا أمام قصة واحدة في
صيفتين ووصال المصفور ووليفته ونظرة الطفلة إلى
أتراب ممكنين لها القيمة الاستعارية ذاتها .

المرجعية وبيت من لحم

الزوج طلعن مشرور « واه يا نبوية ياقللاني » هل
تكتفى بما يقدمه لها ؟ ومات وأبنة ووريثه زير مشدوخ
مقه يفتنى في المستشفى . وكان الابن قد رأى التتلفس
الذي استوى على أقدامه بين أمه وأخته في حل الكعوب
وتسريح الشعر وقرص الخنود حتى تصمر . وأمه وأخته
لاهم لهما إلا دار إرضاء الملم النمر الكبير بمحفلة
وطية أبنينه وإكفاله العريضة .

مستقيم وفي لا يبتخل علينا أبدا بتعليق مسرف في طابعه
الفكرى . ^١شبكة وجدانية صاخبة من جانب الراوى في
أحداث السرد ترتفع إلى الذروة في النهاية فلا بد من
« قفلة » للسائر . ويلغى سرده التفسيرى الذكى إمكان
التردد في تحديد الموقف فمن المسلم به عند الراوى أننا
نقتسم معه افتراضاته .

ومن المؤكد يختلف في الأسس الجوهرية عن فنائى
الستينيات والسبعينيات الذين نظمهم كثيرا لو طمسنا
معالم تميزهم وراء كلمة الاستعارة .

المتألقة ونزاعتها مع الفردية وتتلفضات التقدم الدامية
(الدائمة / الحادث) ويستلهم يوسف إدريس بالإضافة
إلى ذلك العناصر المسرحية الدرامية أى مؤثرات المنظر
والمشهد في السوق والمناسبات الاجتماعية ، وهى مؤثرات
قائمة على تادية حركة ذات دلالة وهى عناصر توجد في
الواقع مستقلة عن الكلمة ويلعب عنده هيكل المنظر
والصير التى تسترعى البصر وحركات الأفراد وأجزاء
أجسامهم دورا « رمزيا » واضحا . وهى يجيد التقابل بين
وضعين مختلفين في تناكلات تفصيلية تناسب في خط





مسرح يوسف إدريس :

استطلاع أولى وأسئلة لا تنتهي ! .

للبنية الاجتماعية التي افرضها التاريخ ، ومعتزها على التسليم بها ، أو على التسليم بها دون نقاش . ولا نستطيع أن نتجاهل أنه كتب القصة بامتياز مبدع قبل أن يكتب الدراما المسرحية ؛ ولا نستطيع أن نتجاهل أنه عاد فكتب القصة والرواية ، أثناء كتابته للدراما المسرحية وبعدها . ولا نستطيع أن نتجاهل أنه انشغل انشغالا مستولاً ، حملته الكثير من المهوم الحياتية « العذنية » - كدخول السجن أو الفصل من العمل ، أو فقدان حظوة السلطة التي كان يجب أن ينالها دائماً ، عارفاً أنه ينالها « بشرط » .. مثلاً لا نستطيع أن نتجاهل أنه أشار في كثير من كتاباته الإبداعية والتأملية ، إلى تجاربه الفعلية مع الموت ، أو مع الجنس ، أو مع الفقر ، أو مع الثراء ، أو مع علاقات الأبوة والبنوة والزوجية ، أو مع الإدمان ، أو مع « المعرفة » التي كان يسميها « الثقافة » .

تكشف قراءة « مجموع » التراث الإبداعي ليوسف إدريس والكثير من مقالاته ، مثلاً تكشف « قراءة » حياته ، عن تحولات عديدة في جوانب رئيسية عن تكوينه وإننتاجه ، بقدر ما تدل على اشتباكه المتواصل ، دون هدوء ، مع الحياة الإنسانية (الاجتماعية والسياسية والثقافية والروحية) كما عاينها وعاشها في مصر ، أو كما تمثلها واستصفاها مجردة أو مطلقة - في ذهنه ، ويقدر ما تدل على اشتباكه المتواصل مع تجاربه الشخصية الرئيسية الأخرى - التي لم يتركها تمرّ دون معاركها ، أو كأنه لم يعيشها أبداً .

إننا لا نستطيع - ونحن في شك أن نستطلع بعض المعالم الرئيسية في تجربته الدرامية المسرحية - التي ضمت ثمانى مسرحيات فحسب خلال نحو أربعة وثلاثين عاماً - لا نستطيع أن نتجاهل أنه اشتغل بالسياسة والصحافة ، معارضا أو مؤيداً لبعض الآسس الهامة

تسميته بالتعبيرية (أو أنواع منها) وما يمكن أن يكون امتزاجا بينهما وبين تنويعاتهما جميعا .

● **الجدل بين الهم الاجتماعي وبين الهم الفردي (الشخصى الذاتى ، والموضوعى سويا) وبين الهم الميتافيزيقى على مستوى مصر الذات (الأنا المنفردة ذاتها) أو مصر الإنسانية (الأنا والآخرين ، متزيين معا) .**

● **الجدل بين المواقف الأساسية : بين مواقف الباحث عن حل لهما الواقع الاجتماعى وإقضاياه ، وبين الباحث عن فهم لهما الوجود الإنسانى البيولوجية والفلسفية والسلوكية ، وبين الباحث عن فهم لذاته — المندمجة مع ذلك الواقع الاجتماعى أو الوجود الإنسانى — أو المنفصلة عنها معا كـل الانفصال .**

ولا يمكن للاستطلاع فى تراث يوسف الدرامى المسرحى — بوجه خاص — أن يتجاهل أيا من هذه المحاور الرئيسية . لأنها تتجسد ماثلة بقوة ، لا فى النصوص المسرحية فحسب ، وإنما فى « تزيينات » إبداع هذه النصوص ، وفى علاقاتها بكل من « النص » الإبرىس المتكامل : من القصة والرواية والمسرحية والمقال ، و « نص » حياته نفسها ، التى عاشها . يستخرج منها ما يكتبه أو ما يعيشه ويمانيه .

● ولم يكن غريبا أن يبدأ يوسف إدريس مقامرته فى عالم المسرح بمسرحية « واقعية » هى : « ملك القطن » ؛ ولكن ما يحتاج إلى تقصير ، هو أن يفكر يوسف فى الكتابة المسرحية على الإطلاق ؛ ونحن نرجو أن يرشد هذا

لا نستطيع أن نتجاهل شيئا من ذلك وغيره ، إذا كان لنا أن نسوّر بأمانته وحساسيتها ، ثمائل أمانته مع الكتابة ، وثمائل حساسيته المتفجرة — إبعاد تراثه ، خصوصا تراثه المسرحى ، الذى قدمه فى البداية ، وكأنه « إفران » عادى لوهيته ، ثم قدمه بحساس هائل باعتباره مجرد اكتشاف لقلب مصرى أصيل جديد ، ثم قدمه باعتباره معالجة لقضية إنشائية تؤرقه ، ثم قدمه دون أى « تقديم » من خارجه ... ولكنه رغم كل ذلك لا يبدو أنه كان يهتم بأن يكون كاتبه مسرحيا فى المقام الأول .

ثم لا نستطيع أن نتجاهل شيئا من كل ذلك — على الأقل فى عملية الاستطلاع الأولى — لأننا سنكتشف من البداية أن يوسف لم يفتح بأسلوب — أو اتجاه فنى واحد ، ولم يلتزم أبدا بالمبادئ المدرسية بأى أسلوب ينتسب — أو ينسب إليه ؛ وأنه لم يتوقف عند حدود الهم الاجتماعى السياسى ، ولا انطلق فى خلوات الهم الميتافيزيقى أو النفسى الوجدانى حين واجه أيا منها دون أن يعود منه إلى الهم الاجتماعى — الجماهى أو الشخصى — أو كل هذه الهموم مجتمعة ، يجد لها مدا ، ويحاول أن يصوغ — بالكتابة — ما عاينه من الجدل بينها .

والحقيقة أن هذا الاستطلاع الأول ، سيكشف لنا عن عدد من محاور الجدل لا يمكن تجاهلها :

● **الجدل بين الأشكال — أو الأنواع : القصة والرواية والدراما المسرحية .**

● **الجدل بين الأساليب والاتجاهات ، التى تراوحت بين ما يمكن تسميته بالواقعية وبين ما يمكن**

التفسير خطواننا في بعض أرجاء عالم يوسف المسرحي الذي لا يخلو من التركيب ، إن لم يكن التعقيد في كثير من الأحيان .



لقد عرضت مسرحية « ملك القطن » للمرة الأولى في الفترة نفسها — تقريبا — التي عرضت فيها أولى مسرحيات صديق يوسف وزميله نعمان عاشور ، وهي مسرحية (الناس اللي تحت) ونحن لا نعرف من منهما سبق صاحبه إلى الكتابة للمسرح ، وإنما نلفت النظر إلى ظاهرة أكثر شمولاً ، وهي أن كل كتاب القصة والرواية ، من نفس الجيل ، بدعوا الاتجاه إلى المسرح في الفترة الزمنية نفسها (ما بين ١٩٥٦ و ١٩٥٨ تقريبا) . لقد كان بعضهم — مثل نعمان عاشور ، بحكم ما نعرفه عن حياته (من سيرته الذاتية) — متعلقاً شخصياً بالفن المسرحي (خصوصاً بالفرجة الموسمية المنتظمة على مسرحيات الريحاني ومحمد ثم محمود تيمور ويوسف وهبي) الأمر الذي كان يمكن أن يؤدي بنعمان إلى التفكير في الكتابة للمسرح ؛ أما يوسف إدريس ، قبل « ملك القطن » فكانت حياته مرتبطة ارتباطاً كاملاً بالكتابة القصصية ؛ فلماذا فكر « يوسف إدريس » في الكتابة للمسرح ؟

... وحتى منتصف الخمسينيات — على الأقل — كانت القصة (والرواية) هما النوعان الأدبيان السائدان في الحياة الإبداعية المصرية ؛ ولم يكن يبدو أن العصر عصر مسرحي . ورغم وجود كتاب لا مئين للمسرح — مثل توفيق الحكيم وعلى باكثير ومحمود تيمور وفنحى رضوان وعزيز أباظة وغيرهم ؛ ورغم وجود فرقتين تابعتين للدولة آنذاك ، (وفرقة واحدة خاصة) على الأقل ؛ رغم كل

ذلك ، فإن العصر لم يكن عصر سيادة الدراما المسرحية . وإنما كان عصر سيادة القصة والرواية . وكانت موهبة يوسف إدريس قد اثبتت نفسها إثباتاً قوياً للغاية في مجموعات القصصية الأولى ، وكان النقاد قد اعتبروه بالفعل رائداً لتيار جديد ، واقعي ، كما أطلقوا عليه . في الكتابة القصصية ، وكانت أبواب النشر مفتوحة أمامه على مصاريعها . فلماذا قرر أن يكتب للمسرح ، بل أن يحول بعض قصصه إلى مسرحيات ؟

الحقيقة أن هناك من الدلائل ، كامنة أو واضحة ، فيما كتبه يوسف إدريس للمسرح ، ومنذ مسرحيته الأولى ، وفيما قرره بنفسه بعد ذلك (كتابة أو في حوارات معه ، منشورة) تشير كلها إلى أنه أراد شكلاً أو قالباً أدبياً يتلاءم مع جيشان الواقع من حوله ، وما خلقه هذا من جيشان أو فوران داخل عند أديب ثوري ، مرفه ، مثله .

ورغم أن السيادة « النوعية » في الإبداع ، وفي التقى الأدبيين ، كانت عنده للقصة والرواية ، فإن العصر كان يتجه إلى الشكل المسرحي ، يحتاجه ، ويفرضه فرضاً . فالإجابة على تساؤلنا عما دفع يوسف إدريس إلى الكتابة المسرحية ، لابد أن تبدأ بالبحث في المناخ العام الذي كان سائداً في مصر آنذاك : المناخ دفع كل القصاصيين من جيل يوسف إلى الكتابة المسرحية : من نعمان عاشور ، إلى سعد الدين وهبة إلى ألفريد فرج ، ثم من عبد الرحمن الشرقاوي ، إلى رشاد رشدي ، إلى لطفى الخولي ؛ ثم من محمود السعدني ، إلى نجيب سرور ، وميخائيل رومان ، وغيرهم ، على دفعات متتالية .

تفاعلات غلبانها قد انطلقت - أو أذن لها بأن تنطلق وتتحرك وتتفاعل، وتتلف أبخرتها في الهواء، وتصنع مناخا جديدا، سافنا، غير مفيد بقيود ظاهرة على الأقل، ومشحونا بكل الاحتمالات ويشمل الجميع. وحذس أن معنى ذلك المناخ هو أن الصراع بين كل مكونات - نقائص ومتناقضات - العالمين القديم الذي تقوضت جذوره، والجديد الذي لم ترتفع أعمدته - ما يزال دائرا، وتحتدم حذته باستمرار، بعد أن أصبح صراعا مفتوحا وعظما، تقوده سلطنة الجديدة، نحو إرساء أعمدة العالم الذي تريد بثناه انتصاف الخصمينيات وإلى أجل لم تكن قد انتصحت حدوده بعد) .

لم يكن كل المتحدثين باسم « العالم الجديد » يتحدثون لغة واحدة، ورغم أنهم أعلنوا أنهم يسعون إلى هدف واحد تقريبا، ولكن من اتجاهات مختلفة، بل متقابلة أحيانا. ولم يكن هذا الهدف هو الإجهاد على قيم العالم القديم، أو ما تبقى منها، ومؤسساته، بل لعل كثيرين منهم كانت تشغله مسألة « بقاء » بعض تلك القيم، إن لم يكن « الإبقاء » عليها وإنما كان الهدف « المشترك » هو البحث عن، ثم صياغة، قيم « عالم المستقبل » الذي بدأت عملية وضع أسسه المادية بالفعل. وكان المعنى الواضح لكل ذلك، هو أن الواقع المصري قد دخل مرحلة جديدة وفجوة بعد انتهاء أزمة مارس ١٩٥٤، حيث تحولت أهداف النظام الجديد - عمليا - من مجرد التغيير الشكلي للبناء الاجتماعي، إلى الطموح لتغيير جذري لا يوجد قصور محدد عنه، الأمر الذي جعل النظام يتحول إلى محرك لعملية سياسية اجتماعية تحرورية شاملة، يتهدم فيها البنين الداخلي للعالم القديم (يتهدم، ولكن لا يفتنى) ولا تتلاشى

لا تشغلني هنا الرؤى التي عبروا عنها والاختلافات الشاسعة أو المحدودة فيما بين تلك الرؤى؛ ولا تشغلني الأشكال التي بدعوا بها، ولا الأساليب التي أبدعوها، أو تلك التي وقعو تحت تأثيرها (من الواقعية الإنسانية - إلى الواقعية التشكيكوية، أو الجوركية، إلى التعبيرية من سترندبرج إلى إجراس - حسب ما كان متوقفا نسبيا من ثقافة مسرحية آنذاك فالتعبيرية الألمانية لم تعرف في مصر أبدا أو تقريبا - إلى ملحمية بريخت أو قناعية برانديللو أو تاريخية شكسبير للمحمية بمذاقها الرومانتيكي أو المثلثون بالوان بريخت أو ماكس فريش أو دور ينفأت إلى عيشة بيكيت ويونسكو .. إلخ) ... لا يشغلني كل ذلك، فما يشغلني هو انجذاب القصاصين إلى الشكل المسرحي الدرامي ذاته، أي إلى التعبير عن رؤاهم تلك، وعن انشغالاتهم بهذا الشكل الدرامي المسرحي، وفي مقدمتهم يوسف إدريس الذي كان النقد قد نصبه سيدا للقصة القصيرة « الواقعية » .

ربما كان يوسف إدريس (بحكم أشياء كثيرة) من أوائل أبناء جيله هؤلاء، الذين شعروا بالفجوة التاريخية لما حدث في مصر بعد أزمة مارس ١٩٥٤، أو ربما كان قد « حذس » بطريقته الخاصة، التي تمتاز فيها بعض أساسيات « المعرفة » بالبصيرة النافذة، رغما عن ماركسيته .

مبكرا، حذس يوسف إدريس أن البناء الخارجي للعالم القديم قد اكتمل انهياره، وأنه قد صعدت سلطة جديدة تتحدث بلسان ومصطلحات « عالم جديد » تطمح إلى بناء اسمه وإقامته، وأن كل التناقضات والنقائص التي كانت جدران العالم القديم تحبس حركتها وتكتم

باطنى ، لا يهم ! فهو لم يكن متقليداً بالمفهوم النظرى للواقعية السائدة (في محيطه آنذاك) . والقصّة كما يعرفها ، استبصار متعمق ونافذ في مساحة محدودة (نموذجية نمطية ، او متفردة وشاذة ، لا يهم ، للأسباب نفسها) من هذا الواقع ، الجماعى الاجتماعى ، او الفردى النفسى (والاجتماعى ايضا) الحقيقى او المتخيل . وشخصيات القصّة ، حتى وإن لم يكونوا نمطين محددين بأنموذج عام ، حتى وإن كانوا منفردين تماما ، لا بد أن يدلوا على وجود سابق ، مكتمل ، متمثل في غيرهم من أشباههم أو من الذين تتفرق فيهم صفاتهم . القصّة ، تنبع من عالم ساكن ثابت مكتمل ؛ والحركة فيه حركة مفروضة ، يفرضها ذهن الكاتب ، وتؤطرها كلماته ، ويطلقها خيال القارئ .



ولقد رأى يوسف — وربما كان هو أول من رأى — أن القصّة التي يعرفها بما وصفناه غير المعرفة ليست قادرة ، أو : لم تعد قادرة — بما هي كذلك — على الوفاء بالاحتياجات التصيرية والنفسية الأكثر إلحاحا لهذا الواقع ، وهو يتعرض لكل تلك العمليات ، من هدم وبناء وتصارع واستشراف للمستقبل ، وحماية — قاهرة أحيانا — للبناء الجديد حتى من بعض مكوناته نفسها ، ومن بقايا وانتفاض القديم التي تريد — أو يراد لها — أن تدخل في تكوين العالم الجديد .

وعرف (أم : حدس ؟) أن القصّة — كما كان يعرفها — لم تعد قادرة على الوفاء باحتياجاته هو النفسى كمبدع . وهنا سنواجه الجزء الثانى من الإجابة على السؤال : لماذا اتجه أصلا إلى الكتابة للمسرح ؟

إنه الجزء من الإجابة المتعلق بيوسف نفسه ،

انقاضه الامر الذى يجعل الوجود الإنسانى ، ينسججه الاجتماعى — الثقافى ، وبمجموعة منظومة قيمه ، تدخل حالة من السبيلة المحتدمة : وإذا لم يكن الكاتب « مراقبا » ؛ إذا كان « مشاركا » بشكل أو بآخر ؛ إذا كان يريد « التثبيت » ، أو يريد لحركة التحول أن تزداد احتداما لكي تزداد وضوحا ، فإن الشكل القصصى (في القصّة أو في الرواية) الذى كان يعرفه يوسف إدريس حتى ذلك الحين ، ليس هو الشكل المناسب لمثل تلك المشاركة . إن الشكل المسرحى ، يصبح هو أكثر — أو أقرب — الأشكال الأدبية قدرة على التعبير عن تلك الحالة من مواقع « المشاركة » لا من مواقع المراقبة (لقد ظل الكثيرون من « الكبار » وأيضا من الجيل نفسه ، يراقبون نصيب ، ثم يحلون ، سواء احتواهم الصمت ، أو كتبوا ، فإنيهم كانوا في مواقع المراقبة ، أكثر من — بل : ليس — المشاركة) .

المشاركة ، جعلت يوسف إدريس بذاته (وزملاءه الذين اتجهوا لكتابة الدراما المسرحية) ، أحد النفاض المائل في البناء الجديد : وفي مرحلة لاحقة ، تحول — وتحول بعضهم معه — إلى « صانع أسئلة » عن مغزى هذا العالم ، وعن جدواه . وفي حالة يوسف بالذات ، امتدت أسئلته إلى أبعاد أخرى ، أكثر جذرية ، تقترب من حافة الميتافيزيقا نفسها .



لم تكن القصّة — كما يعرفها آنذاك يوسف وجيله (ولا الرواية) تنفع في هذا العمل . وكان بديهيا أن يكون يوسف — سيد القصاصين الواقعيين — أول من يستطيع أن يكتشف تلك الحقيقة : فالقصّة — كما يعرفها — رصد لجزيئة صغيرة من الواقع القائم (خارجى أو

التاريخ و« رمز » الحركة التاريخية الدائرية ، الأبدية ،
الذى جسده بناء « الفراقير » جزءاً بجانب جزء ،
ومشهداً وراء مشهد ، وطبقة من « البناء — المفزى — فوق
طبقة ؟



إن الأسئلة قد لا تنتهى ، وكذلك الإجابات ؛ ولابد
لنا أن نتوقف فى مكان ما ، على رجاء القدرة على السُّعى
من جديد .

وينتوينه كاديب كاتب مبدع . إن يوسف ينتهى إلى نوع
من المبدعين الذين لا يستطيعون التعامل مع الواقع
القائم (الاجتماعى ، أو الفردى الشخصى) ولا مع
المستقبل ، بعقلية المؤرخين أو الصمغيين ، أو — حتى —
المحللين النفسيين ؛ لا يستطيع أن يتعامل مع ما يبدو أنه
« ثابت » فيتركه ثابتاً ولا يسلم بما يبدو من ثباته ؛
ولا مع ما يبدو أنه « نمطى » وإلى — فقط — على
« نوعه » فيتركه على ما يبدو من الظاهر أنه حقيقة
(وربما يكمن هنا منبع تشييد نقاده الأوائل لأعماله
بعجلة الواقعية التقليدية) . لا يستطيع أن يتعامل مع
« الزمان » باعتباره ماضياً دائماً ، مكملاً أو منتهياً
مغلقاً ؛ ولا باعتباره حاضراً دائماً ؛ ولا باعتباره فى
الحالتين : ماضياً أو حاضراً ، كياناً ساكناً « مقترماً »
ولا حركة فيه سوى ما تدركه الحواس ، ولا مستقبل له
أو علاقة له بالمستقبل الذى لا حدود لاحتمالاته .

إن الصراع الدرامى ، الذى يكفل تلقائياً الشكل
المسرحى (هكذا يبدو أن يوسف قد تخطل وهو يكتب أولى
مسرحياته) هو الذى يضمن — دائماً — ألا يكون الزمان
ساكناً ، وإلا يتعامل معه الكاتب باعتباره منتهياً فى
المضى — كما يعتبره المؤرخ (أو الروائى التقليدى)

إن تتبع « النص » الإدريسى الإجمالى خلال
السنوات التالية (ست سنوات) وهى سنوات تميزت
بالصمت المسرحى ، وفيض قصصى وروائى فى الوقت
نفسه (فلم تظهر الفراقير إلا فى عام ١٩٦٤ ، واستغرقت
كتابتها سنتين تقريباً ، تخطلتهما فترة مرض طويلة) ...
إن هذا هذا التبع هو ما سيفرض الأسئلة التالية ، حول
مفزى « الفراقير » — الأسلوب والبناء والرؤية —
والمسرحيات الثلاثة التالية : المهزلة الأرضية ، والجنس
الثالث ، والمخططين ؛ ثم المسرحية الأخيرة : البهلوان .

هل كان الاستغراق فى الشكل القصصى والروائى ،
والصمت المسرحى طوال السنوات من ١٩٥٨ إلى
١٩٦٤ ، تعبيراً عن إحساس بتجمد أو بانتكاس حركة
التناقض الهائلة — التى كانت قد بدأت فى ١٩٥٤ وعن
إدراك لمفزى هذا التجمد ؛ وعن الاحتياج إلى شكل ينبع
من الثبات لا من الحركة ؛ ويرتبط بالغايم أو ينشغل به ،
لا بالمستقبل ؟ . أم أن الانشغال بهذا الشكل القصصى
(فى القصة والرواية على السواء) كان نوعاً من الآلية
« الإبداعية — الفكرية — النفسية » يتبع « تثبيت »
مقترحات ، تنهمر ، وينهمر تغيرها المتلاحق كالانقراض
النهائى أو كالبهلوان بسرعة تحتاج إلى « شكل » يسيطر
على بعض أجزائها (بل : جزئياتها) : وهى مقترحات —
وتغير — فى الواقع وفى الذات معا ؟ وهل كان اليأس من
« النهاية السعيدة » لحركة الواقع (التاريخ) هو السبب
فى الوصول إلى حافة الميتافيزيقا (أو إلى ما وراء هذه
الحافة) فى « الفراقير » كلها ، وفى بعض مكونات
المسرحيات الثلاث التالية على الأقل ؟ أم كان اليأس من
إمكانية تكامل — إن لم يكن اندماج — الذات والواقع ،
هو ما حقق ذلك الاندماج الفريد — والذى لم يتكرر
أبداً — فى المسرح ، بين « رموز » البشر و« رموز »

ولا باعتبارها مسجوناً في الحاضر — كما يعتبره الصحفي والقصاص ، ولا باعتبارها مسجوناً في سجن مزدوج « ماض - حاضر » ، شقاؤه هو الفصل بين السجينين الزميين — كما يعتبره المحلل النفسي ، والصراع الدرامي الذي يكفله الشكل المسرحي (حصيماً كان يوسف يعرف) هو الذي يكفل له أن يجسد رؤيته — للواقع — بحرية — في الصورة أو في الحالة الصراعية السياسية التي يدرِكها .

الشكل المسرحي — هو الشكل الذي كان يكفل للجيل كله أن يعبر عن حساسيته الخاصة إزاء — وفي — عالم منساب مشترك للنفاض — فقد صلاحيته بعد انهدام عهد وقواب العالم القديم وتهاوى أنقاضه ، والبدء في تأسيس عالم جديد ، فقط ، لم تكن معالمة قد اتضحت بعد ، بل إن أنقاضاً من العالم القديم كانت تستخدم في البناء الجديد . ولم يكن لهذا الجديد نموذج سابق يحتذى .



ولكن إذا لم يكن لهذا العالم الجديد ، والمزيج بناؤه ، نموذج سابق ، فإن يوسف لم يكن يستطيع أن يبدأ مغامرة الكتابة للمسرح دون أنموذج سابق ؛ وهو على كل حال يسمع ويقرأ ثقافته فيجدهم يصفونه بأنه « واقعي » ؛ وإذا كان قد كتب قصصه على غير غرار ، ودون أن يحتذى — كغيره — الأنموذج الواقعي المقرر والمستقر والمحفوظ ، فإنهم — رغم ذلك — وصفوها بأنها واقعية (رغم كذا أو كذا ..) . ولكنه كتب قصصه على هذا النحو ، لأنه كتبها كما يحكيها ؛ ولكنه لن يستطيع أن يكتب مسرحية كما يحكيها ، لأن المسرحيات لا تحكى . إنه بحاجة إلى أنموذج . والمناخ الأدبي والفكري ، الذي يطلعه — مع جيله — ملأه بكلام المسرح

الواقعي باعتباره : المسرح الذي يستطيع التعبير عن حركة « الواقع » من إبسن إلى تشيكوف مروراً بجوركي بالطبع . والحقيقة أن الثقافة المسرحية السائدة — خارج دائرة المتخصصين آنذاك : لم تكن تدرك أهمية وجود أسلوب مسرحي آخر (ربما باستثناء معرفة وجود الأنموذج الشيكسبيرى : أو أنموذج برناردشو الذهني ، أو بعض النماذج الكلاسيكية : ولم يكن لأى من هذه النماذج قدرة على الجذب : ولم يكن الفكر المسرحي قد نما بعد إلى المرحلة التي أدرك فيها إمكانية تفجير هذه النماذج والاستفادة من شطاياها : أما الأنموذج الشعبي وتجسدهاته المختلفة ، الأجنبية أو المحلية ، فلم تكن فكرة التوجه إليها قد تهيأت شروطها بعد) . فإذا كان الأنموذج الواقعي التقليدي ، هو الأنموذج الذي تكرسه الحركة الفكرية والنقدية التي ارتبط بها يوسف ؛ وإذا كانت الثقافة المسرحية السائدة تمنع لهذا الأنموذج كل هذه المكانة فلماذا لا يكون هو الأنموذج الذي يجب احتذائه ؟ خصوصاً أنه الأنموذج القادر على احتواء « سبيلة » الواقع الاجتماعي — السياسي ، وإجبار هذه السبيلة على الدخول في قالب ليعطى للحركة غير المنتظمة اتجاهها ومعنى ؛ ولذلك نُكِّب « ملك القطن » في هذا الأسلوب « الواقعي » التقليدي ، الذي يسعى إلى نسج « قصة دراماتيكية » تعكس التحليل الطبقي للواقع (باكثر مما تعكس الواقع نفسه — أى تعكس تصوراً ذهنياً عن الواقع ، لا صورته — وهذه مشكلة معرفية مشهورة تستحق العودة إليها ، لأنها لم « تقفل » معرفة بعد) على أن يتم توزيع الشخصيات وعلى الخانات التي يرسمها التمثيل ، ومحيث يضمن التوزيع توضيح كل من الطبقات ، والعلاقات فيما بينها ، وإمكانيات التواصل مع نظرية الانفصال . وليس أكثر دراماتيكية لطرح إمكانية

التواصل ، من قصة حب بين أكثر أعضاء الطبقتين المتواجهتين « براءة » وقربا من « الإنسانية » الأولى ، التي كانت قبل أن تقسمها مسألة الملكية إلى طبقات (ولعل مما يستحق التأمل ، أن قصة الحب نفسها ، هي التي استخدمها يوسف السباعي في رواية « رد قلبي » لكي يتيح فرصة عبور الفجوة بين الطبقات) .

ولكن قرب المسألة الزمنية بين كتابة « ملك القطن » وكتابة « جمهورية فرحات » تمل علينا أن نفترض أن « النموذج » الواقعي التقليدي لم يكن هو الاختيار النهائي والوحيد ليوسف إدريس (كما حدث مع نعمان عاشور) وأن نفترض أيضا أن المقاربة الخارجية المباشرة في الواقع ، وتحويله في ذات الوقت إلى إشكاليات فكرية كبيرة (حتى ولو استخدمت الحكاية الشعبية أو التاريخ) كما فعل ألفريد فرج ، لم تكن هي المقاربة التي استقر عليها عزم يوسف إدريس المسرحي : ففى « جمهورية فرحات » يكاد يفتنى التحليل الطبقي تماما ؛ ويكاد التصور الذهني من الحركة الاجتماعية ، عن نهايتها السعيدة ، يفتنى أيضا تماما ؛ وتكاد نهاية الشخصيات ، والدراماتيكية الساذجة للقصّة أن تفتنى كلها أيضا ؛ ويكاد مركز الاهتمام ، الدرامي والفكري أن يتحول من البناء الخارجى للواقع ، إلى البناء الداخلى لذهن شخصية واحدة ؛ يفترض أيضا أنها تنتمى إلى « الخصوم الطبقيين » أو أنها — على الأقل — مغلب قط — أو كلب حراسة ، لهؤلاء الخصوم (وهى الشخصية الرئيسية ، وتكاد تكون الوحيدة — في المسرحية : الشاويش فرحات نفسه) .

فهذه مسرحية لا تنتمى بأى شكل إلى الأنموذج الواقعي التقليدي (حتى وإن تبنت نفس القاعدة الفكرية واستندت إليها) ، ويمكن الزعم بأنها لا تنتمى إلى أى

أنموذج شائع أو موجود في محيط يوسف إدريس المسرحي ، ولا في محيطه الفكرى العام ، وهى تمثل أنموذجا مقابلًا لذلك الذى انتمت إليه « ملك القطن » .

وهذا التقابل — إن لم يكن التناقض — بين أسلوب كل من المسرحيتين اللتين كتبتا في فترة زمنية واحدة تقريباً — يدفع إلى افتراض أن يوسف لم يكن قد حسّن بعد مجموعة مترابطة من الإشكاليات الفكرية والفنية متعلقة بإدراكه لحركة الواقع الاجتماعى من ناحية ، وبإدراكه لوضعه الشخصى ودوره في هذا الواقع من ناحية أخرى ، ومتعلقة بالتألى بالأسلوب الفنى الملائم — ليس لجرده « التعبير » عن إدراكه ، بل لبناء هذا الإدراك وصنعه : فالإبداع عند يوسف كان هو « منهج التفكير » الوحيد الذى اتقنه — طوال حياته — تماما كما أن تلك الإشكاليات التى وصفناها الآن ، ربما لم تحسم أيضا — عنده — طوال حياته أبداً .



هل كانت « اللحظة الحرجة » التى كتبت بعد نمو سنتين — محاولة لطرح المشكلة (مشكلة إدراك كل من حركة الواقع الاجتماعى — أو التاريخى . وإدراك وضعه الشخصى ودوره) والتوصل إلى « قرار » بشأنها ؟

هناك في المسرحية ما يغرى بهذا الافتراض ، رغم أن النقد الواقعى قد أحكم « سجن » مسرحية « اللحظة الحرجة » في إشكالية « تردد البورجوازية الصغيرة » بين الالتزام الوطنى — الاجتماعى وبين القتل من الالتزام ؛ وبين الجماعية والفردية ؛ وبين الشجاعة والجبن .. إلخ .. إلخ .. وربما يتزايد هذا الإغراء عندما نكتشف العلاقة المضمونية — بل والأسلوبية — بين « اللحظة الحرجة » وبين قصص مجموعة « حادثة شرف » التى

كتبت في نفس شهور كتابة المسرحية .

ونعله من الالات للنظر ، والجدير حقا بدراسة مستقلة ، محاولة الكشف عن العلاقات المضمونية والاسلوبية بين « أنواع » الإبداع الأدبي عند يوسف إدريس ، وبين التحولات في الأسلوب وفي زوايا النظر وفي أنواع « الهوم » في الأنواع الإبداعية الثلاثة التي استخدمها يوسف (القصة والرواية والمسرحية) .

نتوقف هنا — بالسرعة اللازمة عند ظاهرة واحدة ، تشير إلى أن الرواية وحدها عند يوسف إدريس ، هي التي تثبت عند الأسلوب الواقعي والمنظور الاجتماعي (بشكل فضفاض حقا ، ولكن بدرجة عالية من الالتزام) . أما القصة القصيرة والمسرحية ، فإنها لا تثبتان عند هذا الأسلوب ولا ذلك المنظور .

بل إن « التردد » بين أنواع من الأسلوب والمنظور ، في النوعين (القصة والمسرحية) يقابله — في نفس الفترات الزمنية . ثبات في المنظور والأسلوب كليهما ، في الروايات .

ففي فترة زمنية واحدة (مثلا) هي فيما بين ١٩٥٨ و ١٩٥٩ ، كتب يوسف : « حادثة شرف » (في القصة القصيرة) و « اللحظة الحرجة » في المسرحية ، ولكنه كتب « الحرام » و « البيضاء » في الرواية . ولا شك أن أي تحليل مضموني وأسلوبى للأعمال الثلاثة — من زوايا البحث عن علاقاتها الداخلية كنتاج فترة زمنية واحدة ، سوف يلقى أضواء « تبادلية » ذات مغزى : ولكن ما يعنينا هنا ، هو أن التفسير الاجتماعي الموضوعي ، لمسرحية « اللحظة الحرجة » واعتبارها مسرحية « واقعية » حول تردد البورجوازية الصغيرة ، وعزلها وراء جدار الموضوعية عن إشكاليات يوسف الذاتية ، سيكون تفسيرنا ناقصا ، وبالحق السطحي ، لعمل استخدام الشكل الدرامي لكي « يوضح » ما كان ذاتيا تماما في قصص « حادثة شرف » وما أصبح إشكالية تاريخية فكرية وأخلاقية في « البيضاء » وما تحول إلى محنة اجتماعية أخلاقية ، ولكنها روحية أو معنوية أساسا في « الحرام » ؛ وهو ما يمكن وصفه بأنه تجربة « الاغتصاب » ومعاناتها من زوايا مختلفة وفي سياقات مختلفة وفي « ردود فعل » مختلفة .



« الفرافير » .. في زمانها واليوم

وأتعلم مدى القلق والاهتمام الذي صاحب النجاح ورفاقه ، سجد أن كاتباً كبيراً مثل « توفيق الحكيم » يكتب بعد ثلاثين عاماً من الإنتاج المسرحي المنتظم كتاب « قلبي المسرحي » الذي يعرف بالأشكال الفولكلورية المسرحية ، وشبه المسرحية ، ويعدو الكتاب للانتباه إليها .

كما نجد امتداداً وفكراً مسرحياً هو الدكتور « علي الراعي » يجمع أوراها مسرحية قديمة من الأسواق النائية للإعداد لكتابه « الكوميديا البرتجة » و « مسرح الدم والدموع » وهكذا .

ولكن هذا لم يكن كل ما يدور في المرحل المسرحي الصالح . فقد التفت جيلنا باهتمام بالغ إلى ما أحدثته الأوبريت الشعبية « يا ليل يا عين » من نجاح ساحق ، وهي تسمي من الفولكلور الغنائي والحركي ومن الفولكلور الصالح في إطار حديثة وعلمية للفناء والقص .

في نهاية الخمسينيات ، وعلى مدى الستينيات كان المسرح المصري يجتذب أضواء كثيرة ساحمة ، ويجتذب الكتاب والفنانين .

فبعد بداية مثيرة لنصمان عاشور (المغطيس) وكتاب هذه السطور (سقوط فرعون) انضم للفريق كتاب المسرح المنتظمين « ميخائيل رومان » و « سعد الدين وهبة » و « يوسف إدريس » ثم « صلاح عبد الصبور » و « عبد الرحمن الشرقاوي » .. وأهم جيل جديد كلا من « علي سالم » و « محمود دياب » و « نجيب سرور » .

ولكن السفن المسافرة في هذا البحر المتلاطم والحافد بجمهور متجدد ومتزايد كانت تبحث في النجوم وأضواء الشواطئ عن أدلة للمسار ، وعلامات للطريق ، ووجهة ومنطق وهوية .

هذه كانت أياما عجيبة .. أيام زخم الإنتاج والنجاح والأسئلة الكثيرة .

وإذ كتب « يوسف إدريس » في مقدمة الطبعة الأخيرة لمسرحيته (مكتبة مصر ١٩٨٨) ويحق : « إنك وأنت تقرا هذه المقدمة (اقرأ أيضا هذه المسرحية) لا تتص بالاستغراب لكثير مما جاء فيها ، وكأنها آراء سبق لك أن قراتها أو سمعت بها ، لكنها لم تكن كذلك عام ١٩٦٤ كانت شيئا جديدا تماما على المسرح العربي كله ، وكان مجرد الخدادة بها عملا جريئا يستحق من الكاتب قطع رقبتة الآن كل شيء يبدو عاديا ، وليس بمستغرب أن هذا الرأي الذي كان قريبا عام ١٩٦٤ — سرعان ما أخذ ينتشر ويأخذ به كتاب من المغرب ومن سوريا ومن الكويت وتونس ، بل يأخذ به المسرح التجاري كمسرح تحية كاريوكا .. »

وهذا صحيح . فقد عرف المسرح الشعبي بأشكاله المتعددة الطريق إلى الأضواء بأقلام كتاب الأجيال التي تأثرت بمبادرات « يوسف إدريس » . ولعل « الفرافير » أن تكون قد فتحت أفقا جديدا للمسرح لا يقل أهمية عن الأفاق التي فتحتها غيرها من المسرحيات القليلة الرائدة .

وتعتمد « الفرافير » على أسس الفن المسرحي الشعبي ، وهي الشخصيات المثبتة والثباتية الفكاهية والتعجيل في الفراغ المسرحي ، بلا قيد لإطرار ، والمعارقات الصارخة ، والتفادات اللاذعة ، ومفرعة الفرغور الشهيرة .

ولا يتقيد المسرح الشعبي بمناطق الزمان والمكان ، ولكن قيده الوثائق هي العلاقة الثابتة بين قطبيه : (السيد » و « الفرغور » في مسرحيتنا) .

وموضوع « الفرافير » لم يكن أقل إثارة من شكلها ، ويدور حول علاقة « السيد » بالتابع وهي علاقة غامضة يتردد عليها « الفرغور » دائما حتى يضرب فيتوقف العمل

كما كان مله السمع والبصر تجربة فرقة رضا للفنون الشعبية ، والفرقة القومية للفنون الشعبية بعدها ، بما وجه نظر وزارة الثقافة لإنشاء فرقة الموسيقى العربية .

وحتى الفنون التشكيلية والموسيقى عرفت الطريق إلى الفولكلور والتراث .

وهل كان هذا كله تيارا بعيدا عن الأحداث السياسية في الخمسينات ، وعلامة الاستقلال ورفض التبعية ومحاولات تمصير الاقتصاد والتنمية الاجتماعية والثقافية ؟

كان هذا كله نسيجا واحدا متجانسا وتيارا ثقافيا وفكريا عاما .

ولكن الفن يعرف دائما خصوصية الأسلوب للفنان ، فبينما كان كاتب هذه السطور يجدد محاولات « توفيق الحكيم » في استلهم التاريخ والتراث الشعبي المطبوع في حلاق بغداد « آلف ليلة وليلة » و « المحاسن والأضداد » للجاحظ ، ثم يعلم الطبقات والتسجيلات لينتهي لكتابة « الزير سالم » في إطار مسرحي حديث .. كان « يوسف إدريس » مشغولا بلقول المسرح الشعبي الفقير للتجول والمراكز الإقليمية ، يحمي الموائد والأفراح ..

هذا المسرح الذي يسمونه « السامر الريفي » والذي تخلف ربما عن مسرح عرفته بلادنا في القرن التاسع عشر وقبله باسم مسرح « المحبطين » أو « المجندين » بمعنى « المحرضين » على الفسائل .

وهكذا فلجاننا يوسف إدريس بمسرحيته الرابعة « الفرافير » التي أثارت زويعة نقدية جديدة بها جراءة المسرحية ، وغرايتها ، وقوة موضوعها .

ويقطع الرزق عن السيد وتابعه ، فيتراضيان على البحث عن علاقة ترعى الطرفين .

وهنا يضع « يوسف إدريس » بمهارة وسخرية النظم الرأسمالية والاشتراكية في الميزان ، فإذا المؤلف يؤكد أن هذه النظم إن هي إلا مجرد تغيير في شكل العلاقة بين السيد والفقير ، دون جوهرها .

ولعل هذه الدعوى كانت المحور الرئيسى للجدل والنقد ، ويتبادل الحوار بين الكتاب في النصف حول المسرحية ، وخاصة تلك الخاتمة المساوية التي افترض بها « يوسف إدريس » أن بطله ماتا فتحولا ضمن نظام الكون إلى « بروتون » ثابت سمعت ، و « الكترون » أخف منه وزنا . ويدور حوله دورانا أبديا مفجعا .

فكان يوسف إدريس مطابق نظام العلاقات الاجتماعية على قانون الطبيعة الصارم فدحض بذلك كل قول باحتمال تغير العلاقات الاجتماعية نحو الأفضل عن طريق السياسة والتشريع ونظم الحكم ، وأغلق كل باب للاجتهاد في هذا السبيل .

ولعل « يوسف إدريس » لم يكن يقصد ذلك ، ولكنه أحب أن يصيب العقول بأسلوب « الصدمة » لتلقيق من أي ذهول ، أو استئمان ، أو اطمئنان ، وتعود تفكر في أن ما يشغل الأدبيات السياسية في ذلك الوقت ، والإعلام السياس المكثف حول الاشتراكية وإنجازاتها ، إنما يدور حول التفاصيل ويكاد يزورغ من مناقشة جوهر الموضوع لأى دعوى للتقدم الاجتماعى وهو تغيير العلاقة بين الكبير والصغير تغيرا جذريا .

خاضت « الفرافير » معركتها في جوف مشعوين في منتصف الستينيات ، وبنوع حقول الانغام ، وحيث كانت

مجرد مناقضة المسرحية فلسفيا قد تصبح منزلقا لاتهام « يوسف إدريس » بمعاداة الاشتراكية أو مدخلا إلى تحريض السلطة ضده . ومجرد مناقشة الأطروحة الفلسفية للمسرحية قد تكون منزلقا لاتهام يوسف إدريس بإنكار النظم السياسية والاجتماعية كلها ، ومن ثم الانغماس في دعوى الفوضويين ، واليسار الأوروبى المتطرف الذى كان يهدد أمن أوروبا آنذاك .

كانت المسرحية مازقا للنقد والتحليل ، ونجاحها الجماهيرى في مناخ من التشدد الأمنى في منتصف الستينيات كان يثير القلق في دوائر رسمية وشعبية كثيرة .

ولى مجال الفن أثارت المسرحية أيضا الكثير من الأسئلة أهم هذه الأسئلة هي : هل « الفرافير » صيغة مسرحية واحدة ؟ .. أم أنها صيغة صالحة لتتوار من المسرحيات ؟

وقد أجاب الزمن ذاته على هذا السؤال حيث أن « يوسف إدريس » لم يكتب بعدها مسرحية بنفس الصيغة . ولا غيره من الكتاب فعلها .

ومع ذلك فإن باب المسرح الفيلكورى انفتح على مصراعيه من المشرق إلى المغرب ، وتسابق عدد معتبر من كتاب الصف الأول إلى استلهم الأشكال المسرحية وشبه المسرحية الشعبية ، فترفنا بعد « الفرافير » على « المسرح الاحتفالي » ومسرحة الطقوس ومسرح المحظنين في مصر في الأفكار العربية .

إن المسرح فن خالده ، وقد تباهد أجيال مقبلة مسرحية الفرافير بعد خمسين عاما أو مائة ، حيث تصبح

واللمسة الموجعة المثيرة التي مست بها العصب الحى للمجتمع وهو في ذروة انتباهه للعلاقة الاجتماعية بين المستغل (يكسر الفين) وبين المستغل (يفتح الفين) وهذه دائماً ميزة الأدب العظيم والفن العظيم .. وهى أنه مهما كان خلوده في الزمن فهو في زمانة موجة عاتية تحرك المياه الراكدة وبشرارة تشغل موهبة التفكير ، وعامل يؤثر في الأذهان والوجدان قوى الفاعلية .

المسرحية من الكلاسيكيات الثابتة للمسرح المصرى ، وتستعجب الجمهور من غير شك . ولكنها بلغت ذروة من الجمال والإثارة ستقتقد دائماً المناخ والإطار السياسى الذى طرحت فيه وربما يذكر التاريخ المسرحية دائماً . وينسى تفاصيل الظروف التى انطلقت فيها المسرحية عام ١٩٦٤ كشرارة حارقة تهدد كاتبها ومسرحها وتقادها ، والاضطراب الرويحى والنفسى الذى أصابته به جمهورها



((يوسف إدريس))

وبعض أوراق من ذكريات

يناير ١٩٦٤

والتقيت به ... د . يوسف إدريس ... أو سمي هو إلى .. حاملا مسرحية من فصول ثلاثة « الفرافير » ... حينئذ الاسم في البداية .. واستقرت منه لأول وهلة عن مردوده التراثي ... ولكنه لم يعطني جوابا شافيا ! المهم ... قال لي ... اخترت لك تخرج هذه المسرحية بعد أن رفضها أساتذتي ... ربما لانهم لم يفهموها .. أو لم يتحمسوا لها ... وأسمع منك ما ينم عن بعض الجنون الفني وأنا أريد هذا الجنون منك .

استمهلته يوما .. قرأت المسرحية مرة .. وثانية .. وثالثة ... والتقينا ... وقلت له أنا متحمس فقط للفصلين الأول والثاني ... أما الفصل الثالث فأراه مغتريا عن النسيج العام للمسرحية الموهل في واقعية القضية والخرح .. بينما هذا الجزء الثالث يخلق في اغترابات الميتافيزيقا ... وكان رده ... هذا أول مشاهد الجنون الذي توقعت منك . . والتزمت بإخراج الفصلين

كنت عائدا لتوى من إيطاليا .. بعد انتهاء دراستي بالأكاديمية الوطنية بروما ... أحمل معهم الثقافة والفن المسرحي بمصر والتي لم تفارقني منذ غادرتها في نهاية ١٩٥٨ ... وينفس القدر ... كنت أحمل ما ترسب في عقلي ووجداني من قيم وأفكار وسلوكيات تشعبت بها حتى النخاع حملتها معي رقيقة مراحل الدراسة الأكاديمية في إيطاليا ..

أسماء كثيرة وكبيرة .. كانت لها قيمة أتمثلها وأنا أبدا مشوار حوارى الجاد مع المسرح المحترم .. أسماء في عالم الأدب والكتابة للمسرح والنقد ... وأخرى في مجال الإبداع الإخراجي .. أسماء كانت ... ولا زالت ... تشكل بالنسبة لي أساندة .. رموزا .. تمثلتنا وودا ... ولا زالت .. وشرفت بأن أعمل بجوارها وتحت مظلتها .. باحثا لنفسي عن مساحة أرسم لنفسي فيها ملامح ذاتية من خلال العمل ...

الأول والثاني في عرض متكامل للمسرح القومي ..
(وتحول الفصل المستبعد بعد سنوات إلى مسرحية
حديثة تحت اسم « المؤزلة الأرضية ») ويدلت صنف
من الخلافات اللذيذة — كما أراها اليوم — ولكنها
وقتها — كانت ساخنة إلى حد الإلزام .. ! جولات من
الصراع بينه كمؤلف .. وبينى كمفكر .

كانت البداية .. من يلعب دور الفرغور ؟ .. كان
حماسه المتشدد للفنان الكبير — المرحوم — « عبد المنعم
ابراهيم » وكان رأى البحث عن ممثل ربما غير مشهور
ولكنه شئيل الحجم خفيف الظل وتوقف اختيارى عند
الفنان « عبد السلام محمد » .. ولم يكن وقتها في قمة
عبد المنعم ابراهيم الفنية .. وامتثل « يوسف إدريس »
لرأى على مضض .. وبدأ تعامل مع النص كعضون
دون أن أغفل عن قضية أخرى تتمثل في الشكل المسرحى
أو الاحتفالية الشعبية التي كان ييشر بها المؤلف ..

وللأمانة أود أن أبادر بالقول بأن ما استهوانى في
النص هو تلك المواجهة الجريئة إلى حد المغامرة لقضية
الديمقراطية بمفهومها العام متحديا حدود الفكر والقيم
السليكية إلى حد التناطح الفروسي مع المنظور وقتها من
قضية التغفل تناطحا يتطابق بين الحاكم والمحكوم في
جدلية هزلية تحمل عمق جروح الماضى .. من منظور مفكر
يسعى في محاولة مجهدة للتظاير لهذه المواجهة الجدلية
مغللا إياها بإطار من شعبية العرض المسرحى ! ..

هذا يعنى أن ثمة قضيتان يطرحهما « يوسف
إدريس » ... في فراغيه : الأولى تبدو متعلقة بشكل جديد
لمسرح جديد ... يستلهم موضوعاته وصفه التعبيرية من
التربة المصرية .. بينما الثانية وهى الأخطر ... تلك
الجدلية الفكرية الكامنة في المضمون المسرحى ... والتي

كان غيره يتحزب كثيرا في التعرض لها ... لأنها كانت
حينذاك بمثابة اقتحام لاتين من المغامرات ... مارس
وتحمل نتائجها كثيرون من مفكرى وكتاب فترة
الستينيات .

لقد كان حملى لهذا المضمون جزءا من تكوينى الذى
لم يتغير .. ومؤذاه أن التزام الفنان بواقعه ومجتمعه
وإنسان عصره يتجلى حتما في جدلية علاقته كحق
ومسؤولية بمن يمارس عليه دور السلطة .. ولقد كان
شعار المسرح السياسى أو المسرح والسياسة مرفوعا ربما
كظاهرة خلافية ... مقالات أو ندوات أيدها البعض
وعارضها البعض الآخر ، ولكنها وجدت لنفسها مساحات
كبيرة في شكل مقالات أو ندوات ... كانت إحدى
مساحاتها « مسرح الجيب » — خلال فترة إدارتى له —
وكان رأى ولا يزال .. أن المسرح والسياسة توأمان من
نوع فريد وأن الممارسة الفنية في أبسط صورها هى نوع
من الاختيار السياسى والتوجه بفلسفة محدودة عبر
قنوات فنية مفتقرة بعناية شديدة لتحقيقا لأغراض
محددة ذات أبعاد اجتماعية وهما اتخذت لنفسها صورا
شئى ... ستعصب في النهاية في « الفعل » السياسى .

ومن هنا كان تمسسى الشديد لمركبة « الفرغور —
السيد » ... رغم إدراكى بأن المسرحية قد تنهم بالفقارها
لأحداث تعدد للشخص مسارات متباينة .. كما عرفنا
وتعلمنا من الدراسات الأكاديمية المتباينة ، وهذا التحفظ
كان في حد ذاته رغم وجهته مثيرا للخيال المسرحى ..
حيث كان على أن أبتدع صيفا مبتكرة ومتطورة لمسرحة
الصراع الجدلى المتواصل والمكثرت بين « الفرغور
والسيد » رغم خلل المواقف من الحدث التقليدى . وهذا
ربما ما دعانى للتعامل مع النص بنفس منطق المؤلف

الاستينات وقودا لمعركة حامية الوبليس بين المؤلف من ناحية الذي انتصر له كل صاحب قلم ويبنى .. لأننى تجرات وأعلنت عن قناعة ... أن المفسر المبدع للنص الأدبي هو صاحب الرؤية الإبداعية المتمثلة في العرض المسرحي ... معتمدا على منطق لاشبهه فيه بأن المؤلف هو صاحب نصه طالما هو بين دفتي الكتاب ، وأن أى قارئ — وليس بالضرورة مخرجاً — للمصنف الأدبي هو مبدع بغياله حالة استقبال النص قراءة .. فضلا عن أن العرض المسرحي قدر اعتماده على ركنية أدبية هي النص ... إلا أنه في جوهره حصاد لنجل إبداعات وخبرات إنسانية وتجارب دقيقة وعناصر مبتكرة تشكيلية كانت أو تعبيرية .. سمعية كانت أو بصرية تحليل المنتج الفني في شكله النهائي إلى مصنف يستد شكله الإبداعي للمخرج .. وليس في ذلك أى تطاول على ملكية المصنف الأدبي لمبدعه الأديب .. ولعل تلك المعركة التي وجدت لنفسها أصداء كبيرة للغاية في منابر شتى ... تضاهى بالإيجاب إلى فوران الحركة الثقافية والنقدية والفنية التي اتسمت بها تلك المرحلة الزمنية ... ورغم سخونة تلك المعركة إلا أن مكاسبها حتى على مستوى ديمقراطية الحوار ... وثالة أسلوب للتحاور ... كانت ملحما متميزا من ملامح صعبة الجدل والخلاف والحوار ... وتأكيدا لرقى الأتلام في اختياراتها للموضوع والصيغ والأساليب المعبرة عنه .. الأمر الذي يجعلنا نتصور على افتقارنا لمثل هذه المعارك وأساليبها ونحن نفرق حتى النشاع في الصفائر من الأمور عديمة القيمة والأهمية والتي تغطي مساحات هائلة من منابرنا الصحفية هذه الأيام دونما طعن موضوعي أو حقيقي ... اللهم إلا استهداف النيل من النوات والقيم والأخلاقيات والمبادئ بل وحتى الأعراض ... فشتان ما بين الأمس واليوم .

أى بشكل جدى أيضا ... فتارة احتكمت إلى تفتتت إحدى الشخصيات إلى مجموعة من الشخصيات كي تجسد لي شكل الكورس هذا أيضا ما دعاني إلى إشراك الجمهور في الحدث المسرحي كطرف مشارك ولو من الناحية التشكيلية ... الأمر الذي أدى إلى إذابة ما يسمى « بالحنط الرابع » في شكل تلاحم في الديكور مع أرضية الصالة ... أو ظهور « الفرفور » في الجزء الثاني من المسرحية في صالة العرض وهو يبيع الأفكار ويقما تحت مسمى « الروبائيك » ... انتهاء بحركة الفرفور » في شكل دائرة في نهاية المسرحية ... مركزها أو بؤرتها « السيد » ويتسع مدار هذه الدائرة بحركة « الفرفور » على المسرح تدريجيا» ليشمل صالة المسرح نفسها بمن فيها من بشر وفي سبيل تجسيد كل هذه الجدلية أيضا مع النص وجددتني أتناقض مع بعض التقنيات التقليدية « كالكميوش » و «الاستارة » و «الأضواء السفلية » على أرضية المسرح .. إلى آخر ملامح المسرح التقليدي وتفصيله .. والتي كانت تلقى أولا بأول أثناء التمرينات ... وانتهينا إلى ما يسمى بمسرح الحلبة .. داخل مسرح تقليدي ١.

كان يديهي أن تتجذر من تلك العلاقة الصراع بين عملية الإبداع الفني المسرحي الحديث زمنيا والإبداع الأدبي الذي سبقه في الزمن متمثلا في النص المسرحي ... كان طبيعيا أن تتجذر قضية المساحة المسموح للمخرج أن يتحرك من خلالها وهو يصعد التفسير دون أن توجد حركته تلك على انتماء المصنف الإبداعي الأدبي إلى صاحبه المؤلف ... ولقد أخذت هذه القضية لنفسها مسمى « المخرج المؤلف للعرض المسرحي » ... والغريب أن هذه القضية كانت قد حسمت قبل ذلك بسنوات طويلة بالنسبة للمسرح الأوربي .. لكنها كانت بالنسبة لنا في

« لجارسيا لوركا » من ناحية « ياسين ويهبة » « لنجيب سرور » من ناحية أخرى ففى النص الأسباني جاء علاجى « ليرما » البطلة رمز الجذب والصرمان والعطش — والتي رآها « لوركا » تعبيرا عن أسبانيا ذاتها فى مرحلة ما مستشعرا بكارثة التربة المصرية احتياجها للبذرة والماء وعزف الرعاة ... ولم أر مع هذا اغترابا فى المضمون وجاء علاجى من ناحية الشكل لهذا المضمون غارقا حتى النخاع فى ظواهر فلكلورية وشعبية احتفالية تحدث فى الموالد والأفراح وبالذات فى الريف والصعيد .

ذات المضمون كان متواجدا وإن كان بشكل روائى لدى « نجيب سرور » حول « الصوتية الشعبية الشهيرة ... وتم التعامل مع « القصيدة » الشعرية بذات الة الذى تعاملت من خلاله مع « الفرافير » ... حيث الشخصوس التجريدية الروائية لدى « نجيب سرور » ثم تجسيدها وتشخيصها على المسرح لإحداث تصارع بين الجانب السردى من المؤلف والجانب المعاش من الشخصية نفسها ... فكان هناك الرواى أو الرواة وهم صوت الشاعر ذاته ... وكان هناك أيضا الحدث الذى يروى متجسدا فى واقعية شعرية على المسرح لحما وبما ... ياسين أو بهية أو الأب أو الأم أو العم ... كل هذا فى إطار احتفاليات ما نسميها أحيانا بالسامر فى الليالى الرمضانية ... فى الأجران بالريف ... أو بالسلحات الشعبية فى مناطق الصعيد المصرى النائية .

هذان المقالان « لوركا » وه نجيب سرور - (كان للتأني استمرارية فى « يا بهية وغيرينى » لتأكيد ذات الرؤية الشعبية والصينغ التعبيرية المستلزمة من البيئة » - انطلاقا معى كخروج من ذات نقطة البداية التى

وللحق كان « يوسف إدريس » فارسا محاربا دفعا عن قضية ذات شقين : الأول أحقيته فى مصنفه الأدبى ورفضه نسبة العرض للمخرج كحالة إبداعية .. والشق الثانى : الدفاع بكل استماتة عن دعواه للبحث عن صيغة شعبية ومصرية جديدة متمردا على كل الصينغ الأرسطية أو التقليدية الواحدة إلينا من الغرب ... مما دعاه إلى الاجتهاد كثيرا فى مجموعة من المقالات والدراسات المسرحية والأدبية تستهدف فى مجملها محاولة وضع ما اسماء بنظريه « التمسرح » داعيا إن تمت جذورها إلى التراث الشعبى والفلكلور والحوانيت وظواهر الأراجوز وخيال الظل وعروض الجرن إلى آخره ... وهذا جهد تنظيرى يحمد « ليوسف إدريس » وإن كان لم يتلخص خلال سنوات إبداعاته الطويلة فيما بعد ١٩٦٤ عن تجسيد فنى حقيقى ومتكامل لتلك التنظيرات التى اجتهد فى طرحها بصينغ شتى .

يتبقى أن أقول أن تجربة « الفرافير » إخراجيا رغم استقبال النقد لها بشكل إيجابى قد يسجل له ألعاب البعض ... وضعتنى أمام تحد كبير ... هذا التحدى كان مناطه ... استشعارى اليلقنى بأن الظواهر الشعبية والاحتفالية ليست قضية مضمون وإنما هى قضية شكل ... وأنه من الممكن أن نتناول الكلاسيكيات بصينغ تعبيري وفنية شعبية ... نستشعر نواتنا من خلالها وفى نفس الوقت لاتصطدم بتبعية المضمون لعالم فكرى وجغرافى قد يكون مغتربا عنا .. لقد كان ذلك ربما حاكما لاختياري شعوريا أو لاشعوريا لصينغ الفنية فى كثير من العروض التى تلت « الفرافير » .

يكفى أن اتوقف عند تجربتين التين تلت الفرافير مباشرة وفى نفس العام (١٩٦٤) وهما « يرما »

وبشكل طاق إلى مرحلة زمنية تعتبر فيها إبداعاته نوعاً من اقتحام المجهول والتغرد شبه الانتحاري ضد صيغ حديدية وملتهبة ... تردّد كثيرون في أن يفتخروا منها .

و... أن يضرب « يوسف إدريس » بكل الجراءة والسخونة الغفوية في مجالات القصة القصيرة التي تروا فيها مكان الصدارة أو في المسرحية — قصيرة كانت أو طويلة — وفي المقال السياسي ، وفي الخواطر اليومية متحسّساً فيها نبض رجل الشارع بكل الصدق الذي ننشده وبحماسة كبيرة نفقدُها في كثيرين غيره ... وأن يتجاوز « يوسف إدريس » عبر منابر الإعلام مدافعاً عن قضايا إنسانية محلية كانت أو عالمية أو إنسانية عامة معطياً لنفسه سيف ودرع المعارض أحياناً والدافع عن مواقف ملفومة أحياناً أخرى ... و أن يكون « يوسف إدريس » كل ذلك في آن ، يشعرنا للداحة أن نفقد تدفقه المغموم وطمحه الكبير في مسرح كان يرى ملامحه ربما أكثر من غيره ... وطمحه الذليل لمواطن نقي من أدران التحولات الاجتماعية والاقتصادية المداة ولا من سيطرة قوى جائرة على رزقه وقدراته فلا يتبقى لنا إلا أن نعيد القراءة الواعية لإبداعاته المتنوعة ، وبقينا سنجد كنوزاً ربما لم يدرك مدى قيمتها هو نفسه تارة ولم ندرك نحن في معظم الأحيان قيمتها تارة كثيرة .

اعتنقتنا إخراجياً في « الغرافير » حيث جدلية العلاقة بين اللحظة الفنية واللحظة الأتية التي يملؤها المتفرج ... أو بمعنى آخر حيث التزاوج ما بين ساحة الإبداع وساحة التلقى ... وهي ملامح أصيلة للفنون الشعبية الارتجالية وكلها تدخل في سياق « لغة التعبير » ... أما المضمون فحتى ولو كان يونانياً « كأجاممنون » لا يمنع من أن يتم تفسيره وصياغته بالشكل أو الإزياء أو الموسيقى أو الحركة من خلال مفردات فنية مستوحاة من البيئة .

أسوق هذه الأمثلة للتأكيد على ما أحدثته صيحة « يوسف إدريس » — بدعوته للتعمق الواعي في الأصول ، والتغرد على الاقتحامات الثقافية والفنية الوافدة — من جدل ودوى اجتذب حوله الكثير من الأعلام التي تحلقت حول فكرته أو خرجت من تحت عيانتهم بصيغ مسرحية سواء في مصر أو في البلدان العربية ... كلها محاولات جادة لوضع تلك الصيحة « الإدريسية » موضع التنفيذ بإجتهادات مخلصه في معظم محاولاتها .

تلك بعض من خواطر استلهمتها من أوراق ذاكرتي الشخصية التي يحتل فيها « يوسف إدريس » مكاناً متميزاً كمبدع وكفارس وكمتفهم بركاني ... ثم كصديق عرفته أحببته بعد أن عرفته عن قرب ... وما حداني إلى استرجاع تلك الذكريات هو ما يتمتع به هذا المبدع من خصوصية نادرة ربما لا تتجلى قيمة اليوم بل تتسحب



تجربتي المسرحية

مع يوسف إدريس

إستماعة بممثلين / فلاحين يمثلون همومهم اليرمية
ولمومات مستقبلهم القريب ، بل تعلت العملية الفنية في
تجربتي مع نص يوسف إدريس و فرقة فلاحى قرية
دنشواى « إلى أن يوضع هذا النص في مواجهة الواقع
اليومى لهؤلاء الفلاحين ، وأن يكون اختباراً له ، وتحليلاً
لدلولاته ، ومختبراً لمناخه .. وفى رأى أن هذا الاختبار
الفنى لنص « ملك القطن » هو اختبار من نوع فريد
لمصادقية ما كتبه يوسف إدريس للواقع المعاش داخل
القرية المصرية ، وللشخص المتقاول فوق خضبة
المسرح .

فقد أسفرت هذه التجربة عن شئ جديد .. فلا
التجربة كانت ترجمة أمينة حرفية للنص ، ولم تكن كذلك
خروجاً عن مقتوباته ، بل وصلت "إلى تحقيق هد
مبتكر ؛ وهو مسألة الإبداع الجماعى للفريق المسرحى «
جهة ، كما طرحت - من الجهة الأخرى - تساؤ
هاما ، ما يزال المخرجون ورجال المسرح يبحثون للإجا،

ثمة تجارب مسرحية تصبح علامة وملصقا أساسيا في
الخبرة الفنية للفنان . كانت تجربتي « ملك القطن »
ليوسف إدريس هي هذه العلامة وهذا الملح ؛ بل من
أهم تجاربي في المسرح المسرحى على الإطلاق . لم يكن
قيامى بتقديمها شيئاً من قبيل إخراج مسرحية تقليدية
بقدر ما كان محاولة لاستقراء النص الدرامى ليوسف
إدريس من خلال شخصه الحقيقى : قحماوى أبو
إبراهيم - السنباطى أفندى - محمد - أم محمد وبقيّة
الشخصيات . للمرة الأولى تحدث علاقة حميمية ، وفى
ذات الوقت علاقة ديككتيكية بين ممثلى المسرحية
وشخصها . والحميمية تعنى هنا التواصل الحى بين
المؤدين والأدوار التى يمثلونها ، فهي شخصوس تمثل
الفلاحين ، ويمثلون فلاحون حقيقيون لا يمثلون ؛ وإنما
يصبحون بذواتهم تلك الشخصوس بعينها . أما العلاقة
الديككتيكية فتتشتأ عن طبيعة التركيبة المسرحية
الجديدة ؛ فلم تكن المسألة بالنسبة لى كـخرج ، مجرد

المكتوب في نص يوسف إدريس يمثلهم في أجزاء منه التمثيل الواقعي الصحيح . ولذلك كان لابد لهم من القيام بالتغيير والتعديل المطلوبين وفق ما يرون وما يشعرون ؛ عند ذلك أصبح النص المسرحي مادة طليعة في أيدي الممثلين يشكلونها حسب ما يرون ، ووفق ما تفرضه طبيعة الموقف الحيائي العائش . ومع ذلك حافظ الممثلون / الفلاحون على الإطار العام للنص ، ولم يغيروا فكرة يوسف إدريس أو رسالته الفاضة ، وإن كانوا حاولوا صياغته من جديد ، والبسوه مناخهم داخل قرية دنشواي ، وجعلوه يعبر عن مشاكل قريتهم وهمومهم الخاصة ، بعد أن اقتنعوا بأن تلك الشخصيات هي تمثيل لهم . بهذا المفهوم تغيرت المواقف الدرامية في النص الأصلي وأضيفت إليها بعض المشاهد الأخرى ، لكن كل هذه التغييرات لم تمس الجوهر الأساسي للنص ، بل أعطته مسحة من الصدق والخصوصية ، وقذراً كبيراً من الواقعية الشاعرية ، ولم تعد المسرحية مجرد عرض أمام جمهور الفلاحين في الفضاء المسرحي داخل القرية ، بل طقساً من الطقوس الاحتفالية ، ولم يكن الهدف من ذلك تطاولاً على المؤلف ، أو خروجاً عن نسقه ونظمه ، بل محاولة لتأكيد ذاته وإعادة فهمه من جديد .

يتحول العرض المسرحي « ملك القطان » في نفس الوقت إلى مادة للدراسة ، دراسة لطبيعة المكان والزمن الواقعي الفني ، وتحليلاً للكائنات البشرية المتواجدة داخل المسرحية ، بل تصبح التجربة برمتها ولادة جديدة ليوسف إدريس الفنية داخل نفوس الفلاحين الذين كتب عنهم ، والذين كانوا ممثلين ومؤدبين وممارسين ومتفرجين في وقت واحد للتجربة العائشة ، مؤكدين — عن غير وعي — أن النص المسرحي هو — في نهاية الأمر — عنصر

عنه : إلى أي مدى تصل حدود حرية المخرج في التصرف في مادة المؤلف الدرامية ، ووفق تفسيره الذاتي المتبدل بخصوصيته ؟! كانت تجربة « ملك القطان » التي قدمتها مع فلاحى قرية دنشواي إيجابية تطبيقية عن هذا التساؤل المطروح . فعند قراءة النص المسرحي ؛ كنت أصغى أحياناً إلى اعتراضات الممثلين / الفلاحين ، وأحياناً أخرى استشف رضاهم عما كتبه يوسف إدريس عنهم ، وفي أحيان ثالثة استشعر سخطهم أمام بعض مقاطع المسرحية كما كتبه المؤلف على لسانهم ، وهم غير راضين ومصرين على التعديل والتغيير في نصه . لم ينحصر التغيير هنا في كونه هدفاً في ذاته ، ولم يكن الأمر مجرد تغيير في أماكن المسرحية أو تعديلاً في الزمن المسرحي أو تبديلاً للحوار ، بل شططت هذه العملية الفنية أطراً كل ذلك ، لتصبح إجابة جديدة عن تساؤل مطروح متكرر ما هي حدود المخرج وأحقية في تغيير ما سطره المؤلف المسرحي داخل بنية نصه المسرحي ؟!

لم أسع للتغيير ... ولكن بطلي عثمان الخبيري — ممثل دور قحماوي أبو إبراهيم — توقف فجأة عن التمثيل ، إنني حتى لم أسمعهُ يُنشد صراحةً وعلانية رأيه في ما يقدم ، إنما قام بالفعل بالتغيير ، جلس القرفصاء بالشكل الذي يراه هو عن قحماوي أبو إبراهيم — الفلاح الأجير — أمام السنباطي أفندي — مالك الأرض ومن عليها — علمني عثمان الخبيري تقاليد الجلوس فوق الأرض عندما كان يمسك بيده عصا من « البوص » يرسم بها بدقة حساباته ، ويوجه سبابه يده اليسرى إلى رأسه علامة للتفكير العميق .. وجهني عبد الوارث وهو — سمسار الحول ، ويمثل دور السنباطي أفندي — كيف يجلس على هذا الجانب دون الجانب الآخر وفي أي حالة درامية ... كان ممثلو فرقتي غير متيقنين من أن الحوار

من العناصر الفنية الأخرى المكونة للعرض المسرحي في مجموعته .

قدمت « فرقة الفلاحين المسرحية » بقرية دنشواي مسرحية « ملك القطن » في أنحاء مختلفة من بقاع مصر - قراها ومدنها - وتعدّى عدد العروض المسرحية مائة عرض .. من بينها عرض الفرقة الذي انتشرت به أول مهرجان مسرحي لفرق الأقاليم في السبعينيات فوق خشبة المسرح القومي ، وهي نفس الخشبة التي قدمت ذات المسرحية في نهايات الخمسينيات .. شاهد المؤلف

هذه التجربة ، وبعد انتهاء العرض المسرحي جاء يوسف إدريس واحتضن أعضاء الفرقة فرداً فرداً .. وأعلن بشكل أقرب ما يكون إلى التصريح الرسمي :

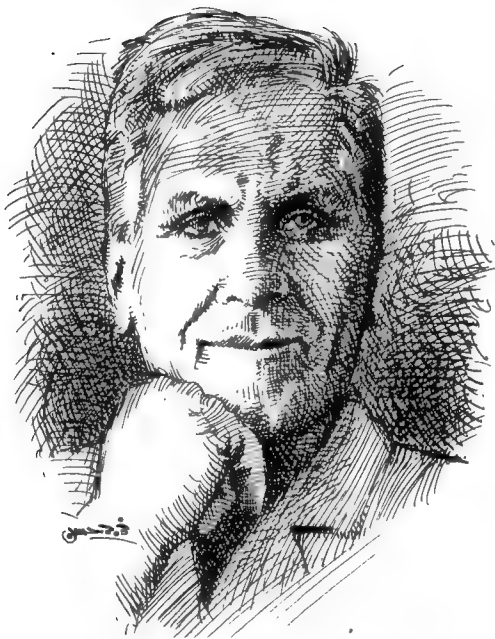
« لم أكن أحلم بأنني قد كتبت مسرحية بهذا القدر من الصدق .. لقد وفقت أكثر مني في تحقيق ذلك الذي كنت أحلم بكتابته .. حققتهم أنتم ببساطة وعمق في « ملك القطن » !! »

انتهت كلمات يوسف إدريس .. ولم ينتهِ حتى الآن محتوى ما تحدث عنه وأهمية ما أشار إليه ...

هوامش :

(١) المشتركين في تقديم تجربة « ملك القطن » ليوسف إدريس د. والسامعون في تشغيلها وإخراجها فوق خشبات ساحة قرية دنشواي ، وسئل قرية كفر عسما وإخراجها وبغيرها من القرى والمدن عام ١٩٦٩ / ١٩٧١ ، هم أعضاء فرقة فلاحى قرية دنشواي : صابحة وأم محمد وسمية عزب وعثمان الخبيري وعين الوارثة زمر والمنشاوي عازف الناي ، ونادر وديع عمران من قرية نادر ومحمد وأطفال القرية تحت قيادة الطلل سعيد قنر وغيرهم من أعضاء الفرقة تحت إشراف هناء عبد الفتاح .

(٢) نجت التجربة في إثارة جدل حول التفكير في معاصرة خاصة لخشبة المسرح ومدركات المتفرجين . تبني وزير الثقافة د. ثروت عكاشة في تلك الفترة الفكرة ، ليبنى المهندسون المعماريون مسرحاً خاصاً داخل قرية « الحاي » القرية من قرية دنشواي بمحافظة المنوفية . استوحى فيها المهندسون معمار القرية لبناء مسرح مكشوف ، خصيصاً لتجربة « مسرح الفلاحين » بقرية دنشواي والتجارب الماثلة .



يوسف إدريس فى عالم الأطفاف

منطقى .. « الحب » من « التيمات » المتكررة فيها ..
الأماكن التى تدور فيها الوقائع تألفها السينما المصرية :
الفيلاط والشقق المفلقة والنوادى والكازينوهات
والحدائق .

وتتسم قصص « نجيب محفوظ » ورواياته بمثانة
البناء القوى للشخصيات التى يندلع الصراع الجاد ، إما
بداخلها حيث يتم التعبير عنه ، على الشاشة ، من خلال
الوجوه البشرية ، وإما أن يندلع ، داميا ، فيما بينها ،
حيث يتم التعبير عنه بتجسيدها ، فى معارك وحشية
تحتل بها السينما المصرية عادة ... الزمن فيها يمتد إلى
فترات طويلة مما يتيح لأبطالها فرصة التطور .

يختلف الأمر عند « يوسف إدريس » فالكثير من
قصصه ، خاصة القصيرة ، يعتمد على « لحظة »
واحدة ، يتأملها الكاتب متوغلا - بطريقته اللذة - فى
أحراشها ، فيكتشف بعض حقائق الحياة ، من خلال

لم تظلم السينما المصرية « يوسف إدريس » كما كان
يعتقد ، وكما يظن البعض .

نعم ، لم يكن له ذلك الحضور الواسع ، العميق ، فى
عالم الأطفاف ، كما هو الحال بالنسبة لغيره من
القصاصين والروائيين ، مثل « إحسان عبد القدوس »
أو « نجيب محفوظ » .. لكن محدودية حضوره لا ترجع
إلى « حظ سيئ » أو « مواقف متعمد » بقدر ما ترجع إلى
أسباب موضوعية ترتبط بأسلوبه المميز ، الفريد ، فى
الكتابة ، الذى لا يتواءم فى الكثير من الأحيان مع
الأساليب التقليدية للسينما المصرية التى لا تميل إلى
« التجريب » أو « المقامرة » ، والتى وجدت فى أعمال
الأخرين « مادة فيلمية » أكثر إغراء .

روايات « إحسان عبد القدوس » لها بداية ووسط
ونهاية .. تعتمد على الحركة الخارجية للأبطال ..
شخصياتها مرسومة بوضوح .. أحداثها تتوالى على نحو

تجليه المبر ، المتوهم ، لتفصيلاتها .. وتأتى لفته الموحية ، بإيقاعها ، وتراكيبها ، وترتيب كلماتها ، وجملها ، وفقراتها ، لنضى الظلال والمناطق المعتمة ، الغامضة ، فى دروب النفس البشرية ، وليصبح من العسير الفصل بينها من ناحية ، وه اللحظة ، المروعة التى يتعقبها ويقبض عليها من ناحية أخرى .

من هنا تتضح إحدى الصعوبات الجوهرية فى تحويل الكثير من قصص « يوسف إدريس » إلى أفلام روائية . أضف إلى هذا أن بعضها ، مثل « لأن القيامة لا تقوم » و« لغة الآى آى » ، تعتمد على « تجسيد » الشخصيات والأحداث التى تتجاوز دورها كمؤثرات صوتية ، لتصبح البنية الأساسية للقص . وهذا لايعنى استحالة إيجاد « المعادل السينمائى » لها .. فإمكانات « اللغة السينمائية » التى لم تكتشف بعد ، لا حدود لها . وفى فترة ما ، لم يكن أحد يتوقع أن تعرف بعض الأعمال الأدبية الشديدة التركيب ، بل والتعقيد ، كالمبحث عن « الزمن الضائع » لبروست و« يوليس » لجيمس جويس ، طريقها إلى الشاشة ، أكثر من مرة . لذلك فإنه من المأمول ، والمتوقع ، أن تتحول قصص « يوسف إدريس » إلى أفلام ، حينما يأتى ذلك المبدع السينمائى الذى يستطيع أن يعبر عنها ، أو يستوحىها ، أو يستوعبها ، حالما منها ، ومضيفا إليها ، ليقدمها على نحو لا يزال فى علم الغيب .

« يوسف إدريس » ، منذ البداية ، تمضى فى زاوية من قلبه ، أن تتحول قصصه إلى أفلام سينمائية ، شأنه فى هذا شأن معظم الأدباء ، ومقالاته التى كان يكتبها فى يومياته بجريدة الجمهورية فى بداية الستينيات ، والتى يتعرض فى بعضها لقضايا السينما ، تبدو وكأنها تدعو ، بشكل مستتر إلى أن يلتفت صناع السينما إلى أعماله .

ففى إحدىها مثلا - بتاريخ ٢٣ إبريل ١٩٦٢ - يقول : « مشكلة السينما عندنا هى - الموضوع - الموضوع كفكرة والموضوع كملاج وإخراج ... فمع احترامى لكل ما قام به السينمائيين من جهود ، فإننى أعترف انى لم أشهد موضوعا سينمائيا مصريا منذ فيلم « العزيمة » . فالسينما ليست فقط صنعة ولكنها أولا فن ، والفن إحساس ، والإحساس ليس أبدا إحساسا مطلقا مغلقا فى الهواء ، ولكنه إحساس كائنات بشرية معينة ، تحيا فى وطن معين ، وتعانى من مشاكل وتتألمضات معينة ... »

ويصرف النظر عن مراجعة حكم « يوسف إدريس » المطلق بأنه لم ير فيلما مصريا واحدا يتضمن موضوعا مصريا منذ « العزيمة » فإن كلمات « يوسف إدريس » هنا ، توحى بأنه كان يكرر فى « أخص ليالى » و« قاع المدينة » و« قصة حب » و« حادثة شرف » و« الحرام » و« العسكرى الأسود » ، التى كانت قد صدرت فعلا ، ولم تقدم أية واحدة منها ، على شاشة السينما .

وإثناء تنفيذ « لا وقت للحب » الذى أخرجه صلاح أبو سيف ١٩٦٢ ، و« الحرام » الذى أخرجه هنرى بركات ١٩٦٥ ، دأب يوسف إدريس على متابعة مرحلة التصوير ، بنشوة وشغف . وأعرب ، بعد عرض الفيلم ، ليس عن رضائه عنهما فحسب ، بل عن احتقاله بالحذف والإضافات التى أجريت على النصين .

وفيلم « لا وقت للحب » المأخوذ عن قصة « حكاية حب » جاء متماشيا مع اتجاه « صلاح أبو سيف » فى تلك الفترة التى شهدت تغيرات اجتماعية وأخلاقية عميقة .. فالفتيات اللاتي اتبعن لهن فرصة التعليم فى

السنوات التالية لقوره يوليوس ١٩٥٢ ، أصبح ، بعد مرور عدة سنوات ، يشكل الطلائع الأولى للأجيال التي أنشأت في عالم العمل . وإذا كان « صلاح أبو سيف » ، معتمداً على رواية « حسان عبد القدوس » يقدم تحية حارة للفتاة المصرية ، في « الطريق المسدود » ١٩٥٨ ، حيث يعبر عن ثقته في قدرتها على أن تتحرر من واقعها ، وتواجه رياء مجتمعها الذي ينغمس سرّاً فيما يهاجمه علناً ، وتصبح مستقبلها بنفسها ، فإنه في « أنا حرة » ١٩٥٩ ، المعتمد على رواية لإحسان عبد القدوس أيضاً ، يوسع من أفاق الحرية أمام بطلته التي تحررت من الجهل ، عن طريق العلم ، وحررت اقتصادياً عن طريق العمل ، وتمارس حريتها الأكثر اكتمالا عندما تتخطى في الدفاع عن كرامة الوطن واستقلاله ، إلى جانب الرجل .

في هذا السياق يحقق صلاح أبو سيف « لا وقت للحب » ملتزماً بالخطوط الأساسية لقصة « يوسف إدريس » التي تدور في فترة النضال الوطني ، خلال الفترة التي عاشها ، وعشتها يوسف إدريس ، وهي الفترة السابقة لثورة يوليو . وإذا كان الفيلم يركز على تطوير مشاعر فوزية - فائق حمامة - ويفتح وبها ، واندماجها في العمل الكفاحي إلى جانب حمزة - رشدي أباطة - فإن « لا وقت للحب » قد أضاف للقصة إضافة خلاقة عندما لم يجعل بطله ، في النهاية ، يذوب وسط جموع الناس التي تبدو كمرفأ آمن عند « يوسف إدريس » ، ولكنه أعطى للناس دوراً إيجابياً ، عندما أخذوا يحذرونه ، بالأغنية التي تنبه « المصطفى » إلى وجود الصياد ، وبالتالي يتخذون الفدائي من الكمين الذي أقامه الإنجليز له .

مرة ثانية ، ولكن على نحو أكثر شمولاً وتفصيلاً ، تجسد فائق حمامة ، إحدى أهم شخصيات « يوسف إدريس » ، وهي « عزيزة » ، بطله « الحرام » التي تعبر مأساتها عن مأساة طبقة كاملة .

وفيلم « الحرام » الذي يعد الآن ، من كلاسيكيات السينما المصرية ، يعد ، مع « دعاء الكروان » من أهم أفلام « بركلت » ، وإن جاء « دعاء الكروان » ١٩٥٩ ، بمثابة برقية ، على نحو ما ، « للحرام » ، فالمشاعر والانفعالات التي تعبر عنها فائق حمامة في « الحرام » تتجاوز في تنوعها وحدتها ، تلك التي عبرت عنها في « دعاء الكروان » .

في « الحرام » يتصد عرق الألم من جهة فائق حمامة ، قطرة فقطرة ، وينفذ صوتها المؤثر ، المترع بالمرارة والشعور بالذنب ، إلى قلب المتفرج وهي تردد ، في نوبات الحمى « جدر البطاطا كان السبب » .. وتتجلى القدرة على « الأخذ والعطاء » في الأداء بين مجمل أبطال الفيلم ، فمثلاً عندما يفشل الزوج ، عبد الله غيث ، في الصعود إلى ظهر سيارة نقل عمال التراهيل ، ويسقط متكبها على الأرض ، ينظر إلى زوجته التي صعدت بسهولة ، نظرة تجمع بين اليأس والاعتذار ! .. بينما تكاد عزيزة ، فائق حمامة ، أن تحتضنه بميوهنا .

ويعطى الممثل الكبير « زكي رستم » ثقلًا خاصًا للمشاهد التي يظهر فيها . وأية ذلك تلك الشفقة التي تترقق في ملامح وجهه - وهو الصارم دائماً - عندما يرى المرأة البائسة ، المنهكة القوى ، طريحة الأرض ، تهلوس بكلمات يفرغ إيقاعها الموجع يتابع الإحساس الإنسانية في أصغاه .

بطريقة تلقن المتفرج بمشروعية الرشوة . نعم ، كان موقفاً طيباً من الفيلم أن يرفض سقوط بطلته في النهاية ، على العكس من الرواية التي تؤكد سقوطها . ولكن منطق الفيلم ، إجمالاً ، ينتصر لهزيمة البطة ، مما أفقد « العيب » الحد الأدنى من الصدق والإلتزام .

أما فيلم « حادثة شرف » ، الذي لم يستمر عرضه سوى أسبوعين ، شكته في هذا شأن « العيب » ، فإن كاريته تكمن في السيناريو البطيء ، للمثل المتكبر ، الذي كتبه « يوسف إدريس » ، إلى جانب الحوار الطبع . وكانت هذه التجربة ، في مجال كتابة السيناريو ، وهي الأولى ، والأخيرة ، بالنسبة ليوسف إدريس .

وإذا كان يوسف إدريس قد أسند قصته وحادثته « شرف » بالسيناريو الذي تسكع طويلاً عند التفصيلات ، فإن « أحمد عيسى صليح » ، طمس الكثير من معاني « قاع المدينة » عندما كتبها كسيناريو ، مضيفاً بعض الإضافات الصغيرة ، الخطيرة ، لبطل الفيلم .

يعد « يوسف إدريس » في قصته المتوسطة الطول ، وبشكل دقيق وواضح ، كافة الأبعاد الاجتماعية والنفسية والجسمانية لشخصية « عبد الله » الذي يحترم مهنته « كفاف » احتراماً شديداً ، لذا فإنه يبدو وقوراً وزيهاً ومحترماً . يلقب على أرض اقتصادية ونفسية صلبة ، يدرك مصالحه إدراكاً تاماً ، ويصرف بالتزان شديد . يحاول بقدر الإمكان أن يحقق رغبات ونزوات بعيداً عن الميول ، ويؤكد يكون متوسطاً في كل شيء الطول والذكاء والسن والأناقة . وعلى طول القصة تتلازم تصرفاته مع تكوينه الاجتماعي والنفس تمام التلازم ، إلا أن السيناريو يجعله يعاني من التردد والجورع العاطفي والشعور بالذنب ، بل ويبدو عاجزاً

لم يركز الفيلم على خاتمة الرواية التي تتحدث عن قيام الثورة وصدر قانون الإصلاح الزراعي ، كما حذف بعض الملاحظات والتعليقات الواردة بالعمل الأدبي ، مما جعل الفيلم أقوى تماسكاً وتأثيراً . فبينما يشير « يوسف إدريس » إلى أن بطلته تجاوزت ، أخيراً ، مع مفتضبا ، يعتمد الفيلم أن يقدم المشهد على أنه مجرد اغتصاب . وبينما تقول القصة إن عزيزة شاركت أسرته في كل البطاطا ، لا ترفض فائق حمامة تناول قطعة البطاطا التي يقدمها لها ابنها فحسب ، بل تتحول قطعة البطاطا إلى مثير لذكرى الاغتصاب فتتصاعد الموسيقى المتوترة التي صاحبت مشهد الاغتصاب .

هذه الحذف والإضافات المرفهة ، مع تكامل العناصر الفنية للفيلم ، جعلت « الحرام » يعد ، من جدارة ، من أجل الهدايا التي قدمت السينما المصرية إلى الأدب المصري . .

الفيلمان التاليان لم يحققا نجاحاً يذكر ، سواء على المستوى الجماهيري أو النقدي . وهما : « العيب » الذي أخرجه جلال الشقراوى ١٩٦٧ ، وه حادثته « شرف » لشفيع شامية ١٩٧١ ، بالرغم من أنهما يمتدان على قصتين تتوفر فيهما الحركة الخارجية ، والمواقف الدرامية القابلة للاداء التمثيلي ، فضلاً عن تعدد شخصياتهما التي تتطور هنا وهناك .

لكن « العيب » وقع في براثن الرقابة التي انزعجت منه انزعاجاً شديداً ، فبترت بعقصها أكثر من ربع الساعة . ذلك أنها وجدت في حديث « المرتشدين » ، داخل مصلحة حكومية ، تبريراً للرشوة وليس تفسيراً لها . فالرجل الطيب ، المحترم « شفيع نور الدين » ، يتحدث عن ضرورة قبوله الرشوة ، ليستطيع الصرف على أولاده ،

جنسيا في العديد من المواقف .. ويعتمد الفيلم الذي أخرجه « حسام الدين مصطفى » ١٩٧٤ ، على هذه الصفات الدخيلة في إعطاء علاقات بشغالة « شهرت » حجما أكبر من حجمها الحقيقي ، بل ومغزى مختلفا عن مغزاها الأصلي .

إن هذه العلاقة في القصة تأخذ مكانا متواضعا في حياة القاضى « عبد الله » اليمية : لا يفكر فيها ، ولا يقيم لها وزنا ، إلا حينما يريد أن يقضى منها وطرا .. وعندما تسرق ساعته يأخذ منها موقفا حازما متوقفا . يسترد ساعته ، ويضجها بعنف من حياته دون أن تترك في مشاعره أدنى أثر من كره أو حنين . وحتى عندما يراها في النهاية ، وقد أصبحت بغيًا معترفة لا يشعر نحوها بأية أحاسيس ، بل لا يعلق ببقىء على الإطلاق ، كما لو كان الأمر كله لا يعنيه .

والعلاقة بهذه الأسس الواقعية تأخذ معنى اجتماعيا واضحا ، وهو المعنى الذى يطمسه الفيلم عندما يقيم العلاقة بينهما على أسس الإضافات التى الصنعتها السيناريير بشخصية « القاضى » « محمود ياسين » الذى يسيل العرق البارد من أصابعه عندما يختل بامرأة ، والذى يحلق أول انتصاراته النسائية - في الفيلم - وأهمها في أحضان شغالته التى يصيح شغوفاً بها . وهو يعترف لنا ولها ، في أحد المشاهد ، من وراء عذبان السرير ، التى تبدو أقرب إلى قضبان زنزانة سجن ، بأنها تقوم بأعظم عمل تستطيع أن تقدمه له امرأة - فهى تشفيه من عجزه الجسدى . وتبدو ثورته عليها عندما تسرق ساعته ، كما لو كانت ثورة محب صدم في مصيريه . إن العلاقة هنا لا تأخذ حجما أكبر من حجمها في القصة فحسب ، بل وتبدو أساسية ومحورية في

حياته ، ذلك أنها تتحول من علاقة تضع في اعتبارها دائما الفارق الاجتماعى الواسع إلى حالة بالغة الخصوصية ، تعتمد جوهرها على نفسية رجل مريض لا يجد شفاؤه إلا مع امرأة معينة . ويؤكد الفيلم هذا المعنى في المقابلة الأخيرة بين « محمود ياسين » ، و« شهرت » ، نادية لطفي ، فعندما يفلجأ بها وقد احترلت البغاء لا يكتفى بذرف دمتين فحسب ، بل يقدم استقالته من عمله في اليوم التالى !!

والفيلم بهذا الموقف المزيف يحقق فكرتين بعيدتين عن المفزى الاجتماعى للقصة ، فهو يثبت خصوصية العلاقة التى تكاد تكون « حالة » ، ويعبر عن الوقت نفسه عن أقصى مشاعر الندم التى يشعر بها محمود ياسين . وتأتى الاستقالة - التى تذكر بندم الباشا الظالم وتوتيه في الأفلام الميلودرامية - لتؤكد اقتناع الطبل التام بأن خادمتها انحرفت وتعلمت الفجور على فراشه . أى أنها ليست ضحية وضع اجتماعى عام ، ولكنها ضحية « الخاصة » . وبهذا يثبت الفيلم أن القضية ليست اجتماعية أساسا ، ولكنها أخلاقية في المحل الأول .

أخرج « حسين كمال » ، عام ١٩٧٥ ، فيلمي : « الفداة » الذى كتبه كسيناريير عاصم توفيق ومصطفى كامل ، و« على ورق سولوفان » الذى كتبه كسيناريير كوثر هيكل .

وشخصيات « الفداة » ، سواء الأساسية أو الثانوية ، كما صاغها السيناريير ، تبدو واضحة ومنطقية برغم عدم الإسراف في تتبع تفاصيل حياتها . والأحداث تتوالى دون قفزات أو مبالغة ، ويقدر كبير من الاختزال وقوة التعبير . فمثلا ، أول ما نتقأجأ به « فتحية » ،

يروجها حسين كمال ، الامر الذى قلل كثيرا من قيمة الفيلم الذى لم ينجح فى تقديم القرية كمكتنفة طرد . ذلك أن ريف « الفداهة » ليس هو الريف المصرى بقدر ما هو ريف حسين كمال السياحى .. إنه « البساط السندسى الأخضر » وه الأشجار الباسقة ، وه النسيم العليل الليل « . والقرية فى الفيلم خالية من السكان والعجائز والأزقة والمستنقعات . وبطلة الفيلم نفسها ، بوجهها المشرق ، المتلوه بالصحة والحيوية ، وشعرها البنى الناعم الجميل ، ومكياجها الذى زادها لفتة ، لا تشعرك بانها فلاحه حقيقية ، وملابس الفلاحات المعدودات مزودة ولامعة ونظيفة وجديدة ومكوية وغالية ومحوزة . على طريقة ملابس فرق الغفون الشعبية . لذلك فإذن سحر القاهرة « الفداهة » افتقر إلى أهم الشروط ، وهو قسوة الحياة فى الريف .

أما « على ورق سولوفان » المعتمد على قصة قصيرة ، فإنه لم يستطع أن ينطلق بها أو منها إلى أية عوالم رحية ، فظل مكبلا فى حدود المثلث التقليدى الضيق : الزوج والزوجة والعشيق وفى إطار أرسنقراطية يعجب بها الفيلم إعجابا شديدا ، فلمة الزوج ، الطبيب الجراح ، نصف المليونير ، المنهك فى عمله ، طبيب القلب ، لحد مظهر ، والزوجة الجميلة ، نادية لطفى ، الأنيقة ، الشريفة ، المتعجربة بالحياة والحيوية ، والشباب انعايب ، ابن أحد الأندية الكبيرة محمود ياسين ، لاهب التنس ، صاحب العربى الأنيقة ، الذى نكتشف أن مظهره العايب ينطوى على قلب إذا أحب فإنه يمشى بصديق ، ويتكلم بحف ، لا عمل له طوال الفيلم ، وإن كان قد ذكر فى مكالمة تليفونية أنه مشرف رحلات !

والفيلم مترهل ، مسرف الطول ، يخلو من الأحداث ، فيعد أن تحب الزوجة الشاب تنردد فى الذهاب إلى شقته ،

ماجدة ، عندما تصل إلى عمارة زوجها البواب ، هو ذلك المشهد القاسى لشرطة الآداب التى تقوم بالقبض على بعض النسوة من ساكنات العمارة ، وسرعان ما تضطر للركوع على ركبتيها تحت اقدام ضابط الشرطة ، لكى لا يصحب زوجها العريس ، البائس ، إلى حيث لا تدرى .

مكدا تستقبل « القاهرة » بطلتنا ، والواحدة الجديدة . لكن إلى جانب تلك الواقعة القاسية ، هناك عشرات الأمور الطبية ، تحبها « فتحية » ، بل وتحسقها ، وتذوب فى القاهرة من أجلها ، وأهمها إمكانية العمل والرزق ، فضلا عن الرحمة التى تلقاها من بعض سكان العمارة ، فقاهرة « الفداهة » - الفيلم - ليست هى الغل الذى يفرز أنيابه الوحشية فى عنق الجميع ، ولكنها تهيب العلم والعمل والمأوى والرزق إلى العديد من الهاربين من قسوة الأقاليم البعيدة . وهذا ما تدركه « فتحية » التى تولد فى القاهرة من جديد ، ويفتح وعيها ، وتتطور شخصيتها ، وتدرك بعد الواقعة الشهيرة ، أن أمامها أحد سبيلين ، إما أن تعود إلى قريتها حيث الفضيحة ، والركود والفقر ، وإما أن تبقى فى القاهرة حيث سيصبح أمامها طريقان : إما أن تعيش على بيع جسدها إلى كل مشتر ، كما فعلت ابنة خالتها ، وإما أن تأكل عيشها بعرق طاهر . وكان طيبا أن ينتهى الفيلم بينما « فتحية » تجرى فى شوارع القاهرة المزدحمة بقلبتين تخيليتين ، ترى نفسها فى إحداهما وقد أصبحت ممرضة ، وترى فى الثانية نفسها وقد أصبحت عاملة فى مصنع ملابس . إنها إضافة تنق فى « الإنسان المادى » على نحو أعمق مما هو وارد فى قصة « يوسف إدريس » .

لكن « الفداهة » من ناحية الإخراج ، تسدل عليه غلالة كثيفة من مصنع « الجماليات الشكلية » التى

العمل يوما بيوم ، فنكتب السيناريو في الصباح ، ونبدأ التصوير وانتهينا من المونتاج والمكساج في أربعة أيام .. اعترف بأنني أخطأت بوضع اسمي على الفيلم ، لأنني لم أخرج فيلما بقدر ما عشت أيام « نكد » لا إبداع فيها ، ولا إنسانية في التعامل ، والأمور كلها تسير بروح الجشع التجاري » .

جاء « العسكري شبراوى » ، ١٩٨٢ ، ضمن موجة « الفلام المقولات » ، التي يدهشنا أن يتورط فيها « هنري بركات » . ويوسف إدريس ، المشغوف بنجاح أعماله على الشاشة ، في هذه المرة ، لم يترك صوته بالغضب .. وهو الدائم « الاحتجاج » من أجل الأفضل ! ولولا المعركة التي نشبت بين « يوسف إدريس » و« يوسف شاهين » ، حول من هو الأحق بأن ينسب له « حدود مصرية » ١٩٨٢ ، لاستمر التعاون الخلاق بينهما . فيوسف شاهين ، بجرأته ، وجموح خياله ، هو من أنسب المرشحين للانطلاق بأفانصيص « يوسف إدريس » التي تتعرض لدهالين النفوس البشرية .

وأيما كان الأمر فإن « حدود مصرية » الذي يقدم فيه « يوسف شاهين » طرفا من حياته ، محاكما ذاته ، والآخرين ، يسير وفق منطق « يوسف إدريس » في كتابة القصة : « لحظة » واحدة .. هي لحظة إجراء عملية كبيرة في القلب - كالأهمل بالترجيبة - وتتوالى صور ومشاعر ووقائع الماضي ، لتندفق على الشاشة ، فتختلط الطفولة ببحرمانها من الحب ، مع الشباب ، بذقه ورصوته ، مع العلاقات المركبة ، المعقدة ، حيث القهر والرغبة في التحرر ، والحيرة ، ومحاولة قول الحقيقة ، في عالم يشويه الزيف والخداع .

وتخيله وهو يقبلها ، وتزور زوجها في المستشفى حيث نكتشف أن شخصيته قوية ، يشغط ويهجر ، وينظر نظرات نارية إلى الأطباء المحيطين بجسم المريض الذي يجري له عملية ، فتعجب به جدا ، الأمر الذي يساعدها على الاحتفاظ « بعرضها » الذي كان من الصعب أن تفقده أصلا . وتتوالى مشاهد الفيلم في لغة سينمائية متحذلة ، تبلغ في تأنقها حد الانفعال ، فالكاميرا لا تقدم إلا أمواج البحر والرمال الناعمة وغروب الشمس وغرف النوم الفخمة . وبين الحين والحين تصور الكاميرا لقطات كبيرة لذراع امرأة أو ظهر عار ، ويحير الديكور الجيب ، بدمه واقعيته ، وكثافته ، ملأنا لروح الفيلم اللطيفة ، خاصة في شقة الشاب العاشق ، كما جاء طوفان الموسيقى الفجة ، الزاخرة ، الزائدة عن الحاجة ، متشنجة مع فيلم متكلف ، يتحدث عن مواجهة الأرستقراطية وتطهرها . إنه يثبت صعوبة التعرض لقصص « يوسف إدريس » القصيرة ، التي تتوغل في أحرف لحظة واحدة ٣ .

تعليقا على فيلم « العسكري شبراوى » ، يقول صفرجه ، هنري بركات في حوار مع عوني الحسني « بعد أن تعاونت مع الكاتب الكبير « يوسف إدريس » في « الحرام » ، تمثيت أن يكون هناك تعاوناً آخر ، وسعدت بترشيحي لإخراج « مشوار » ليوسف إدريس وتسلمت السيناريو فطلبت إجراء بعض التعديلات ، وتحدد مرعد التصوير ، وأخبرت المنتج أن السيناريو ضعيف جدا . وفجأة وجدت نفسي أبدأ تصوير الفيلم كما هو ، وبعد بداية التصوير ببومين أخبروني أن تاريخ عرض الفيلم بعد شهر . وطلبت من المنتج أن يكتبوا على الأفيش عن فكرة « يوسف إدريس » وليس عن قصته واتبعت أسلوب

« حدود مصرية » المهم كمغامرة فنية يرتبط شكلها بمضمونها لم تتكرر ، فليما يبدو أن النجمين اللامعين ، « إدريس » و« شاهين » ، كان من المستحيل أن تتسم لهما ، سفينة واحدة .

و« عنبر الموت » الذى أخرجه « اشرف فهمى » ١٩٨٩ ، جاء على طريقة مقالات « يوسف إدريس » التى دأب على كتابتها فى الأهرام . زاعق ، مهلش ، عنيف ، يفرق فى حمام دم عندما يطلق وايل الرصاص ، فى نهاية الفيلم ، ليصيب الجميع .. يردى المتواطئين فى تجارة الأغذية الفاسدة ، ويقتل ضحاياهم من المرض أيضا .

قصة « العسكري الأسود » الثمينة ، أخرجها « أحمد فؤاد درويش » بعنوان « حلاوة الروح » ، ١٩٩٠ ، ويصرف النظر عن المستوى المتواضع لمجمل عناصر الفيلم ، فإنه يطرح قضية اللغة السينمائية التى تختلف بالضرورة عن لغة الأدب . فالترجمة الحرفية على الشاشة لمنظر « العسكري الأسود » الذى تصفه القصة

بأن « من يراه يضرب لا يظن أنه يموت إلى الإنسان أو الحيوان بصلة ، ولا حتى للالة ، والأيشع منظره وهو يستمتع بتخريب كل من حى وإنسان ، والمضروب يتحول أمامه إلى كتلة اللحم المذعورة التى تصرخ فى فزع أعمر ، فلا يفعل مشهدا أكثر من أن يفرقه بالضرب أكثر ، والتمتع بلذة الهدم أكثر » ... الترجمة الحرفية لهذه السطور تحيل المشاهد إلى نوع من التعذيب ، يتضاعف لاحقا عندما يعوى « العسكري الأسود » قرب النهاية . ويهيج مثل الكلاب ، ويهوى على لحم ذراعه ، ويضغط ، والدم يتساقط من فمه ، ويختلط بلمعابه ، وثمة قطعة لحم مدماه نجح فى نهشها من ذراعه ، حتى أن الفيلم يصبح عملا غير قابل للمشاهدة .

لكن كيف يتم التعبير عن هذه القصة ، ومثيلاتها من كتابات « يوسف إدريس » ؟ .. إنه اختيار سيحيب عنه ، حتماً ، ومهارة ، سينمائيو المستقبل ..

في العدد القادم

تقرأ لهؤلاء :

الشعر

فاروق شوشة	حلمى سالم
لطيفة الأزرق	أحمد زنبور
علي الشرقاوي	درويش الاسيوطي

القصّة

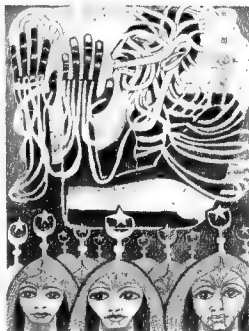
خيري شلبي	أحمد الشيخ
صلاح إبراهيم	جمال مقار
رمسيس لبيب	أحمد صليحة

الدراسات

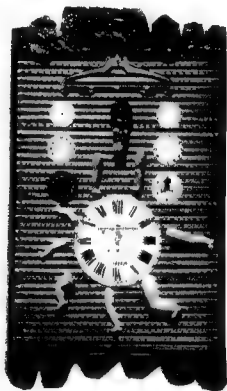
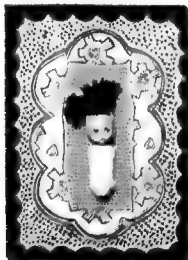
فؤاد زكريا	نروت عكاشة
أحمد شمس الحجلي	فؤاد كامل
صبري صانغ	

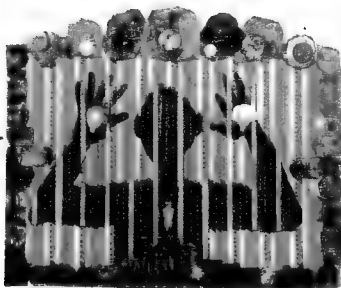


داوستاشی

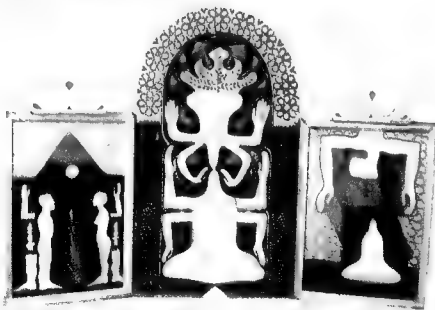


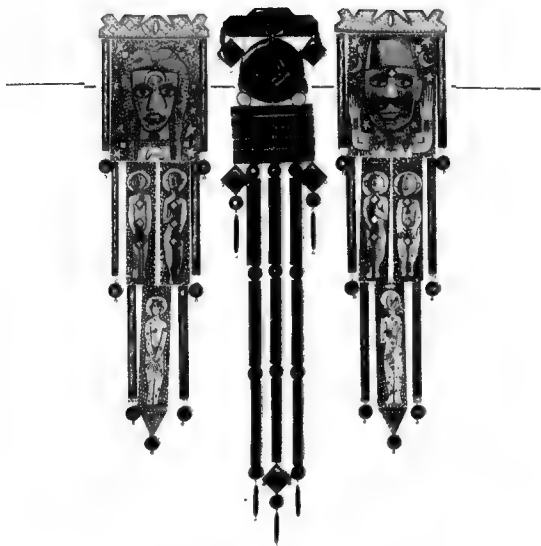
من معرض الفنان داي ستافس « لشلالة في زمن بلا عكاز » ١٩٩١



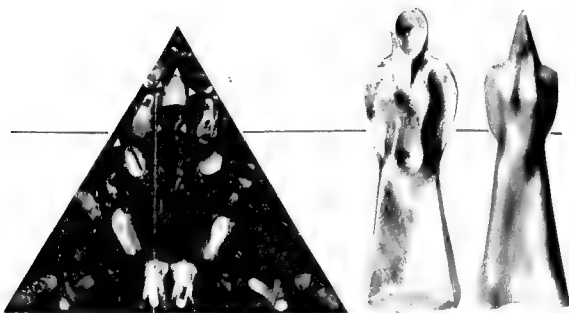


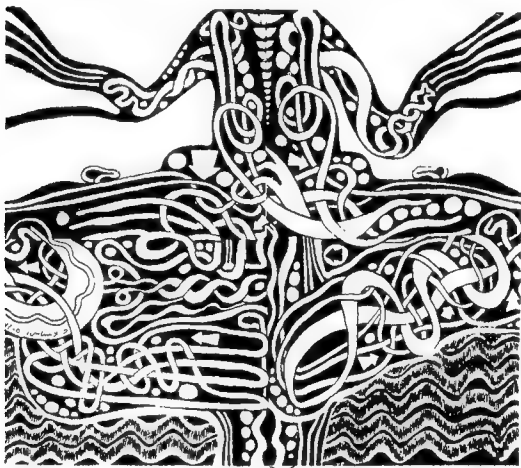
مجسمات وتراكيب تجمع بين الفخامة والحداثة



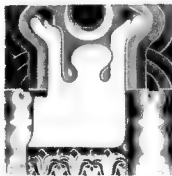
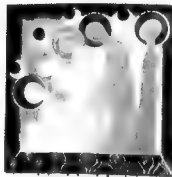
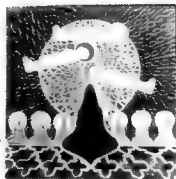
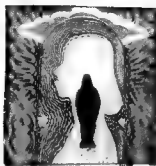


من مجموعة أثلاثة - أثلاثة ١٩٨٩





إيقاظ الحُزى الكلى للثقافة الإسلامية في ميقات معاصرة





دواستاشى ۰۰

أولوية الخامسة،

وحياة الاشياء الأخرى

بالتوحد ، الى ما يشبه الشطح الصوتى . غير أن صرخته المدوية ضد القمع ، والتمطية ، « استبداد العين » أخذته الى ما هو أبعد من الاحتجاج والتمرد .

أشلاء مجعنة وزمنة نهمة تتلظى عبر الذات ، ويتمر خلال حساسية مفرطة التعقيد والتشابك أبخرة الحياة الشعبية / ألوان الموالد الناصعة خيال الظل مواويل الصيادين / الأشكال التي لا تتوب عنها المعانى / وما يحمله الموروث الشعبى من طاقات إنسانية مكتنزة فى تضاعيف الذاكرة .

لم يبق سوى النسيان ، لكن تتفاعل ركائز الإلهام والصنعة وهذا المنهل الثرى ، للفنان الذى لا يتوقف عند الوصف أو النقل بل لا يكتفى بالهضم والتمثل . مصغى دواستاشى الحياة ، لا التعبير عنها ، التجربة ،

هناك فنانون يهتمون بالتفاصيل وآخرون يحتجون بالغريزة ، وغيرهم يفتنون بالبناء ، الخ ، أمّا عصمت عبد الحليم — دواستاشى — * فقد أطلق لنفسه الفنان ، مُعطياً إياها حق الهدم ، وصبوة التجريب يؤكد ذلك معرضه الأخير — أشلاء فى زمن بلا عقارب — ، والذي القيم بمجمع الفنون بالزمالك ، طوال شهر يونيو سنة ١٩٩١ حيث شغل أربع قاعات كاملة ، إضافة الى عدة مجسمات تناثرت داخل حديقة المجمع . ما يقرب من ٦٥ قطعة فنية متنوعة منحوتات تجميعة ، مسطحات تصوير ، كولاج . تجاور معظمها وتقاطع ضمن مركب فنى صادم ، أمشاج ، وإخلاط خامات متنافرة تراوحت ما بين الدادية ، والبوب ، آرت . سيطر فيها انفعال المُنقذ على بعض الأعمال ، وأوصله الوبل القاسى

ولد الفنان يحيى أبى المباس سنة ١٩٤٢ ، وتخرج من كلية الفنون الجميلة قسم النحت سنة ١٩٧٦ م .
أهم معارضه الفنية : خروج المستنير دأدا ، الدورة ، أشلاء فى زمن بلا عقارب . له عدة محاولات سينمائية ومجرىبة .

(*) هامش / دواستاشى لقب أحد الأجداد القدماء للفنان عصمت عبد الحليم ، اشتد رمزاً ، وريفا دلالة على الإضطراد الذى أصاب تلك الأسرة التى كانت تقطن جزيرة كريت سنة ١٩٢٠ ثم هجرت على إثره إلى مصر وأقامت بمدينة الإسكندرية .

جاءت كإسـم لإحدى لوحات داوستاشي القديمة ، كأنه أراد بها تحريك مكتوب الخامة ، ففترن صوب اليد المتأهية ، للقبض على الماهية أثناء تجسدها الحي ، قبل انفصال الجوهر عن العرض . فعلُ فتنُ يُعيد صياغة العلاقة بين الإنسان والأشياء من حدِّ (الاستهلاك والتدمير) إلى حدِّ (الرمز والتأويل) .

حالة تقترب من الفـتـشـية FETISHISM وشية لا تستنكف الروح الفنية فيها ، عن الحلول خلال بقايا المهملات من جذوة هذه الأشياء ورمادها جميعاً ، ينهض عالم الكابوس مثيراً للدهشة ، ويقدر ما تحرك فينا تلك الأعمال من شعور محمٍ تجاه الأشياء العادية الملقاة ، تفتح أعيننا على حقلٍ من الدلالات الحسية والوجدانية ، دلالات جديدة تتخلق نتيجةً للعبث الواهي ، واللا وإعـى بعلاماتٍ كانت قد استقرت . ذلك ما يمارسه داوستاشي عبر تجربته الفنية منهجاً وأسلوباً .

ولئن ولقت بعض اللوحات عند غسق الشعار ، مُضحيةً بعناصر جمالية عديدة ، لصالح دادية الحرب الأولى ، إلّا أن غالبية الأعمال الداوستاشية فتحت باب التجربة على مصراعيه . فهي لا تُحيل إلى موضوع واقعي مباشر ، أو شعور ذاتي مطلق ، إنما هي حالة تشكيكية تدرك معها الفرق ، بين التعبير والتأسيس بين السرد لحكاية أسطورية وجوهر الأسطورة ذاتها . ندرك الفرق بين الوصف والخلق الفني . لذا تلاشت الفواصل بين الشكل والمضمون بين لحظة الإبداع المتفضية مهما طالت وبين الإحالة إلى غور أبدي .

هكذا ظلَّ الفنان يحاول ويجهد ، وهكذا توالت أمامنا مشكاة إثر مشكاة ، سديم من التسلمات والتعاويد ، مما جعل الدخول إلى عالم اللوحة ، دخولاً إلى غابة مسحورة ،

لا تـكـرـاها . تتجسّد في أعماله الحيرة والشك ، مقابل النمط والموديل ، ويتبدّى الانحياز لنبيض الأشياء العضوية ، مقابل طغيان الذهن وتكرارية التيمات المجردة الباردة . الذات عنده لا تنفصل عن الموضوع ، والهدف الجمالي لا يفارق الوسيلة . لذلك تعلم كيف ينسج الرسم بيديه ليترك المجال مفتوحاً على الدوام ، نحو تجربة الرسم بكيانه كله . ظل يغزو الفراغات ، والفضاءات ، وهو يعلم أن في هذه المحاولة ، يكمن فطره ، كما يكمن عذابه وعبقريته هكذا اخترق داوستاشي كثافة الراهن ، مهشماً المراثيات المألوفة ، منذ لحظة خروج المستنير دأدا ، وحتى الخطوة المستحيلة بعد عتبة الأساطير . فكان كل هذا الفكر ، كل هذا الغنى / كل هذا الشيع ، كل هذا الجوع .

فقر الخامة ، وثراء القيمة ... مجسّمات ضفمة الخزارف الريفية مما يوحى بالتفتت رغم بنائها الصرعي ، ومجسّمات صغيرة صريحة التكوين ، لمساء ولكن تُفضى إلى معادل بصري يتسم بالخشونة . مراودة ما بين الثنائي والفائز ، حُمّلت فيها الأشكال بما لا يُحتمل .. تجريد للوحي الشخصي ، واستدعاء عضوي للغائب المجرد . اختلاطات جسدية تنبض بمشاعر الرغبة ، والخوف ، والذكريات ، حياة حلقية ، وأصلية . من قطع الصقيع الصدئة ، وأشلاء العرائس البلاستيكية ، أحذية بالية ، وساعات قديمة ترفقت عقاربها عن الدوران ، زمن ميت تكفنه أثواب ملوكية ، ملطخة بالوكان الزيت القاتمة ، سلاسل ، وحيال ، خز ، وكسر مرايا ، حلب فارغة داست على قلبها الأقدام ، وسحققتها العربات المسرعة ، أيقونات موميאות مُشعّة تحولها هالات سوداء طقوس شعبية ، وطقوس بدائية .

» نعم على الأشياء ان ننظروا أولاً إلى يدي « جملة دالّة

الهلامية ، هنا أشلاء منظور هندسي ، وهناك شظيةٌ لنسبة ذهبية فاشلة ، بينما تتهار معايير التوازن ، والتساوق ، والتناظر والتماثل كالجثث المتفحمة .

لذا علينا ألا نلغ عند التفحيم الفاصلة بين 'النحت والتصوير بين الرسم والجرافيك بل علينا خلق عبادة المصطلحات المدرسية تماماً ، مثلما خلق داوستاشي نعليه بوادئ الفن الذي لا يقل له قرار . نقطة البدء لأي قراءة إيجابية للأعمال المعروضة هي : الشيء بوصفه كأننا يعمر ، ويتغير ، ويفعل وباعتباره السبب والنتيجة المصدر والمآل به ومن خلاله يتسنى للمتلقي معرفة النواظ التي تأتي منها الأسئلة ، والأبواب التي تفضي إلى مغامرات الكشف . الشيء ظاهر وباطن جلد ودم . وتجسيد لما لا يتجسد . فداوستاشي كما كتب حسن سليمان ذات مرة : يضطر إلى مثل هذه الاستخدامات الغريبة الشكل والرمز ، لا عجزاً عن بناء صورة بالمفهوم الأكاديمي المصطلح عليه ، بل لأنه يتبع نداءاً — ما — صوتاً باطنياً ، هذا الصوت هو الذي يقرر ، وهو الذي يفرض وهو الذي يُحدّد بناء صورته ... أو مثلاً قال بيكار عن معرض أشلاء في زمن بلا عقارب — من هذه الأعمال الصماء البكماء ، ينبعث هدير صارخ حيناً ، وهمس ناعم آخر ، وكلام غير مدرج في أي مُعجم أو قاموس ، .

كيف يَكُونُ الرائي إذن انطباعاته حول هذه الأعمال ؟ وهي لا تتقيد بالسياقات التقليدية ، كان تحدّد مساراً للحركة مثلاً باستخدام وسائل تتصل بالمكان أو بالشكل والبنية ، أو بما يمكن في الأشكال من قوة إيحائية . إنَّ الانطباعات في مثل هذه الحالة لا تتوالد نتيجة للاستيعاب الشامل والإحاطة بإبعاد اللوحة من أول وهلة ، أو بالتأمل المتأنّين المُقَارِق ، لكن المشاركة في ديناميكية العمل الفني

مدينة مسخوفة ، زهورها سامة ، وأحجارها شوهاء مريئة ، وأشجارها خاوية شاخصة ، بينما تتجول في ردهاتها أشباح مضنية تلعن حقايرات الحروب ، وتنفخ موت الإنسان .. هيكل جهنمي كجحيم دانتي ، أنين جرحى لا يكف ، دماء قتلى لا تجف ، كوميديا من التشكيل الجسم لتساوير شعبية ، كوميديا سوداء ، ملكوت أرشي وفرايديس من اللعب والحرية . و أشلاء في زمن بلا عقارب ، باسم التجريب مُنحت هذه الأشلاء الأشياء لفة ذات مذاق خاص ، وباسم الرؤيا أضفى الحديث عن تصنيف الفنانين إلى فئات : خُزافين ، مصوريين .. الخ ، باطلٌ وقبيح الريح إذا كان القصد من تصنيفهم وضع قوالب جامدة وحدود مُتَّسِفة ، تفصل هذه الكيفيات الفنية عن بعضها البعض ، باسم ذلك الشيء الغامض ، وذلك النداء الجوّاني العميق ، أطاح داوستاشي بالأسر والثرايت ، دوماً شبع أو ارتواء منذ البدايات الأولى وحتى تبلور جوهر ما يُشكّله فيما بعد ، حول إمكانية تجاوز النظرة الضيقة إلى عمله الفني ، تبعاً لآراء مُسبّبة ، أو اتجاهات مذهبية مسقطه من خارج إطار تجربته ، فالفنان يتخطى الدوافع الثقافية المكتسبة يُركّب حين يُفكّك وينشئ حين يحطم .

إنَّه من الطرح والأسئلة ، طرَحَ للمعرفة الفنية التي تعلمها واختبرها ، وعانها لحدّ اليأس من الإفلات .. ، وطرَحَ لمرئيات الواقع المرغوض ، أمّا الاسئلة فلا حدود لتجلياتها . (إنَّه فنان لا يعكس جوهر الحياة . بواسطة أشكال مجردة ، أو رموز جاهزة ، لكن الجوهر في عمله يتحقق بشكل حسي جوهري مقفّر) وبالتالي يبتكر مفردات لغته المضادة يحاصرنا بها لدرجة . لا نستطيع معها استعارة لفة أخرى ، فالتجسيد يريدنا باستمرار إلى كثافة المحسوس والتعاليم المدرسية المحفوظة تنحل إلى مادتها

هى الكفيلة بتكثيف رؤية الفنان وتجسيدها لدى المتلقى ..

لن يفكر أحدٌ ما باتساقى منطقى امام فرق الأحيذية التى تنتظم فى شكل هرم مقلوب ، ولا يكفى الالتجاء إلى رمز متواتر ، لكى يقيم المشاهد حواراً مع تلك المسلة السامقة التى لحاطت بها قوالب الأحيذية الخشبية فى جدن تشكيل صاعد وهابط ، سلاسل من النمل يدوين — كالف التشبيه — تحاصر المسلة من الجهات الأربع ، وسط ديمومة زمكانية ، يشدها النمل تارةً إلى الأرض ، وتسمو المسلة بجيوش النمل تارةً أخرى إلى أعلى ... حركة دحوب ، صبرورة لا انقطاع فيها ...

هل انتقاء الزمان والمكان بوصفهما وعائين فارغين ، أم أن سرّ الحضور ، ما يصنعه داوستاشى بعد استنفاد حرفية الصنعة ، تلك الحساسية المتواشجة مع أصعاب الأحوال ، لا أصعاب الأقوال حيث يمارس التصوير والنحت ، كما يعاني المتصوِّف عذابات التجربة ويمتعتها .

ليس التعبير عن الاغتراب حدوده القصوى ، إنما النأى بعيداً حيث غربة الروح الخالصة ، عندما يقف شاهدها على فاجعة الوعى ، إذ ينقسم الكائن عن كيونه ، وشهيد الظما عند النبع ، إذ يصير العدم عين الوجود .

غايته حينئذٍ إيقاظ القوى الحيوية المختزنة طي قناع أفريقي ، أو المنتشرة خلال جسد مسلةً فرعونية . مثل شكل القناع ، شكل المسلة ، إيقاظ المغزى الكلى للنقوش والزخارف الإسلامية . لا نبالغ إذا ما توفر لنا الشرط الجمال الملائم ، وعثر المتلقى على زاوية الرؤية المبدعة ، إذا قلنا أنه ينفي المحاكاة ، ولا يتكى بالإحياء ولا يقف عند مسميات التحوير والتحريف والتشخيص والتجريد .

الهدم ما يطرحه الفنان وما لا يطرحه أيضاً . فجميع الأشياء التى تحطعت إلى أشياء ، على حدّ تعبيره . فقدت النطق بلغتها القديمة ، لكن لغةً أخرى وليدة ظلت منطوية داخل صمتها السادر ، لغة عصية لا يدرك المتلقى أسرارها ، ولا يفك رموزها بسهولة ويسر . فما الذى ييوج به داوستاشى ؟

ربما قال قائل لاشئ إنها مجرد دادا فارغة ، أو ربما أضاف آخر إنها حركات هستيرية فى زمن لا يسمع لا يتكلم ، لا يرى .

وبما إن إحدى السمات الرئيسية للعمل الفنى الاصيل هى الاختلاف حوله ، لا الاتفاق معه . لذلك سيظل معرض — أشلاء فى زمن بلا عقارب — قادراً على تفجير الأسئلة ، أمام الحركة التشكيلية المصرية ، وهى فى أمس الحاجة إلى مثل هذا الفنان الجسور الذى يعيد بالتقاليد الفنية السائدة عن دراية وتجربة هيّة ، لا عن عجز واستعراض ، بروح التجريب والوهى الفنى الشامل ، يتم له تخطى المزاوجات الشكلية بين الأصلية والمعاصرة ، كما يتم له الإلتفات من ريقه الثنائيات الجامدة . بالأذل مساهماته الخلاقة فى إبراز منظومة التشكيل باعتبارها ركناً أساسياً من أركان خطابنا الثقافى ، الذى يطغى فيه السمع والكلام ، على الرؤيا والبصر ، الشعر والأدب على التصوير والنحت ، مع إهمال ما بينها من تداخل طيفى .

أمّا الأعمال المتميزة فى هذا المعرض على وجه الخصوص ، فستظل مثيرة للجدل وداعية — لحوار الرؤية — ليست كمجرد ظاهرة متفردة . وسط حركة تشكيلية مصرية معاصرة تتبنى التنوع والاختلاف ولكنها « ظاهرة من نوع الظواهر التى يتجهل فيها الجواهر — كما قال هيجل — بشكل صارخ وساطع » .



يوسف إدريس

في حديث ممنوع منذ عشرين عاما

قدمها « عبد الرحمن أبو عوف » ، مسجل الحديث ، إلى (إبداع) ، وقد اُهترت وانطمست بعض معالمها ، وكانت قراعتها عملية مرهقة وشاقة ، شأنها شأن أعمال تحقيق المخطوطات العتيقة ، وقد قمنا بهذا الجهد ، لكي نقدم هذه الوثيقة التاريخية إلى القارئ ، بين ما يفهمه هذا العدد من دراسات ومقالات وشهادات عن الكاتب الكبير الراحل ، يوسف إدريس . . وسيلحظ القارئ ، أن الحديث فيض متصل لا تقطعه أسئلة أو مداخلة من مسجل الحديث ، وكأنه كان يكفي سؤال البداية الوحيد ، لكي يتدفق يوسف إدريس بهذا الحديث الحماسي ، الصادق ، والمتصل .

أبحث عبثا عن كلمات ، تجسد للقارئ وتنتقل إليه عمق اللحظات التي كتبت فيها هذا الحديث عن « يوسف إدريس » ، وجوها .

كان « يوسف إدريس » في الحقيقة مفرطا في القسوة

هذا حديث مجهول ، الخفي به يوسف إدريس منذ حوالي عشرين عاما ، وبالتحديد في شتاء ١٩٧٢ ، حين كانت مصر ، تعاني من ظروف الهزيمة الكافية ومنتفجها المريعة ، وحين كانت سيناء أسيرة لا تزال في قبضة العدو الإسرائيلي ، وحين كانت مصر كلها تنتقل إلى ساعة القتال ، التي تفصل العار وتحذر الأرض وتعيد للقتال المصري ، والعربي عامة ، شرفه وكرامته ، وهذا هو ما حدث بعد عام واحد تقريبا ، من هذا الحديث الصريح الجريء ، الذي سجله « عبد الرحمن أبو عوف » ، عن الراحل يوسف إدريس .

كان مقدرا لهذا الحديث أن ينشر في مجلة « روز اليوسف » أو « صباح الخير » في شتاء عام ١٩٧٢ ، وقد تم بالفعل جمع المقال في (بروقة) أولى ، غير أن الرقيب — آنذاك — منع الحديث من النشر في آخر لحظة ، وظلت هذه الوثيقة على حلقها ، حتى

من أحلام وطني ؟ فبعدما تتعدهم هذه الأحلام ، حين يموت المستقبل أو يبدو مشكوكا فيه ، فإن كلمة الوطن تنكشف . وتتحول من إحساس بالإيمان والذقة ، إلى إحساس بالمرض والفجعية .

إن مصر الآن كما قلت ، تشبه المريض الذي أصيب بجرح ، ولكنها اضطرت إلى ترك الجرح دون علاج . كانت النتيجة أن بدأت تحدث مضاعفات هذا الجرح ، وسرت السموم في الجسد كله ، في كل خلية على حدة . ليس في الأعضاء أو المؤسسات فقط ، ولكن في كل خلية من خلايا هذه المؤسسات .

إننا في الواقع نواجه مسألة أخطر بكثير مما يظنها البعض ، إنها المرض الذي لا يمكن للزمن وحده أن يعالجه ، ولا يمكن لنا أنقذنا أن نعالجه ، لأننا تحت وطأة مرض لا يسمح لنا بهذا العلاج . وكلما تعمقت في هذه الحالة أكثر ، ألع في يأس دمر ، حتى أنني لأول مرة في حياتي أقول لنفس : لن ننقذ إلا بمعجزة أعرف أنها لن تأتي لأنه لا معجزات هناك أو خوارق ، ولكني لأبد من أن أومن بها ، حتى وأنا أعلم أنها غير موجودة وغير آتية ، فلم يعد أممي ، حتى كمواطن يريد الحياة ، إلا أن أومن بالخرافة ، وما أشد بشاعة موقف لا يحفزك للبقاء حيا فيه ، إلا إيمانك بخرافتك ، التي تربطك بالحياة . وقد تكون هذه المسائل معروفة بالنسبة للناس . وأنا أريد أن أتكلم في الواقع عن شيء محدد ، ويمكن ، واعتقد أنه قد يتطور إلى المعجزة التي نبحث عنها أو ذلك هو دور الفن والثقافة في حياة مصر ، وبالتحديد الآن .

إننا لسنا أول أمة في التاريخ تطعن طعنة قاتلة ، ومن الخارج والداخل معاً ، ومن طيور الإعداء

على نفسه . وكان خياله مثاقها ، يذامر باحتواء كل ما ليس تحت سيطرته من واقع غير محدد ، ومن زمن لا ينتهي . إنه مزيج من الشجاعة والحدز . إنه ببساطة شهوانية حادة تريد أن تكون بريئة ، ومن هذه الجراءة الحذرة تتبع تقلباته الدائمة وتاراجحاته بين قطب وآخر ، ولكن هذه الجراءة ، هي التي سمحت له كفتان لذ ، أن يجعل من حياته تجربة خاضها بصرامة ، وإن أكرر هنا مدى إحساسى النقدي بقيمة مواهبه ، ووعية الفكرى والجمالى الذى مكته من قلب أفكارنا التقليدية عن القصة والرواية والمسرح ، إنه — باعتراق الجميع — موهبتنا الأصلية المحرومة بالتجربة حتى المرض ، والإبحار نحو الأفاق غير المرادة . ومن يرصد علاقات موهبته الإبداعية بتحولات واقعنا المصرى بكل أبعاده السياسية والاجتماعية والأخلاقية ، في العشرين عاما الماضية ، يفرق على الفور في عالم فنى متجسد بالصورة والرمز والنمط ، هو في النهاية نقد وتخط لطبيعية حياتنا بكل إيجابياتها وسلبياتها ، لقد تعددت إن — في هذه الأيام المريضة — أن اتقصي انعكاس أمراض وطننا على حساسية ، يوسف إدريس » ، وأن أرف منه مدى حدة أزمات الشكل والبحث عن موضوع ، في غمار أزمة الوطن .

ومن واقع علاقته به — التي اعتر بها — سجلت هذا الحديث في حجرة بيته ، في لحظة توهج وأسى ويحنن ، يعيشها فلان مصرى من منجم شعبنا الذى لا ينضب .

نص الحديث

عقب صدمة ٥ يونيو ، وكل مصرى ، تبدى في سؤال أمراض حياتي ولديها : ماذا عن المستقبل .. مستقبل مصر ؟ ماذا عن أحلامي ككاتب ، وهي جزء

ولا بالاستقبال ؛ وصندوق لقامة ومخزن طعام . لهذا فإن الرأي الذى أسمعه كثيرا هذه الأيام من الناس الذين حوّلوا ، فى القهوة والجرائد والنقابة ، حين يقولون : (يا عم خلينا نعيش ويس .. كلفة نعيش ..) ، أشمئز منه ، أحس كأننى استمع إلى مجموعة من الحيوانات قد امتلكت فجأة القدرة على النطق .. بل حتى الحيوانات نفسها لا يمكن أن تعترف أنها تعيش فقط لتأكل وتستمر فى الوجود ، لسبب بسيط جدا ، هو أن الحياة ليست مجرد البقاء على قيد الحياة ، وإلا لكانت حياة السجن ، أو المعتقل ، أو حياة البنى أو قاطع الطريق أو محترف القتل ، أنواعا محترمة من الحياة وجديرة بالأحياء . إن الحياة جديرة بالحياة وبالأحياء ، لأنها فى حقيقتها عملية تحول مستمرة لكل ما هو أدنى ، إلى أرقى الإنسان هو الذى يحول الفسيخ والطعام إلى أرقى الأفكار ، إلى إرادة حياة ، تقتل دفاعا عن قيمة مجردة كالكرامة . أما الإنسان الذى يحول الفسيخ الميت إلى فسيخ حى ، هو الإنسان بعد التهام هذا الطعام ، فليس إنسانا .. هو معدة أو مصارين أو خرج وشفتان .

بين الإنسان المعدة ، والإنسان الحليقي ، فرق أساسى يتمثل فى العقل والفكر والإرادة . بمعنى آخر : أريحوا أنفسكم ، لأنها ببساطة عملية فاشلة (.. تعيشوا ويس) ، قد تتجهون فى ذلك عاما أو عامين ، ولكن سيأتى الوقت الذى ستفقدون فيه احترامكم لأنفسكم واحترام الآخرين لكم ، احترام زوجاتكم وأبنائكم وإخوانكم ، ويبدأ احتقارهم لشأنكم . ولو كنت أنا زوجة لواحد من هؤلاء .. لجعلت منه قوادا ، فالقواد أيضا (يعيش ويس) .. وحتى فى هذه

والطابور الخامس فى الوقت نفسه . إننا لسنا أول أمة يحشد الاستعمار العالمى نفسه للقضاء على إرادتها فى البقاء ، ويعمل على تحويلها من شعب متكفل إلى شعب مفروط ، أفراده مسحوقون . وإذا راجعنا التاريخ ، فإننا نجد أن أزمت خطيرة كهذه – حين تواجه شعبا – لا يحلها ولا يعالجها إلا أمران : أولهما ظهور تنظيمات وقيادات جديدة تفرض الصالح من الطالح ، وتجد الخلايا السليمة فى قلب العطن ، وتجمع الأمل على هيئة أنشخلص ، ومن الياس المطلق توجد نقطة الضوء ، وتهدد لشروق الفجر .

الأمر الثانى ، أن تتنبه أعظم أجهزة الخلق لدى إنسانى هذا الشعب ، قداما كانوا أوجدوا ، معروفين كانوا أو غير معروفين . ومن فداحة المواقف الخطير الذى تمر به الأمة ، يستلهمون صرخة الدفاع الأخير عن النفس .. وحركة حلاوة الروح ، التى يحطم كل منا بها قبضة الموت المطبق عليه . وهنا اعتقد أن فى كلمة .. فهذا الأمر هو مشغولية حياتى العقلية هذه الأيام ، فإذا استطعت أن أجد لنفسى حلا ، لتمكننت من أن أعيش .. أعيش مع الشعب الذى سيعيش ؛ وإن لم أتمكن ، فساهلك حتما ، ليس مع الشعب الذى سيهلك ، لأن الشعب لن يهلك .. ولكن مع حياة الشعب بغير شعب – أى بغير روح – مع حياة هى والعدم واللاحياة سواء .

إن الإنسان لم يُخلَق أبدا ليملأ معدته بالطعام ويتجشأ آخر النهر ويضلج الزوجة ، ويملا الأرض بالأطفال ، الإنسان ليس مجرد كائن حى كالفار أو الديك .. الإنسان قيمة .. وحياته مجموعة قيم . الإنسان بلا كرامة بؤدة . ليس لها إحساس بالخير

العملية يكون الاستمرار مستحيلا ، لأن خداع النفس لا يستمر إلى مالا نهاية ، ومن العيب أن نظل مغمضين عن الحقيقة حتى تفرض نفسها علينا فرضا ، ذلك لأن هذا الإغضاء نفسه يسلبنا الإرادة بمعنى الزمن ، كما يسلبنا القدرة على تغيير الواقع ، حين يصبح من المحتم علينا - لكي نعيش - أن نغير الواقع .

إن الاستعداد للمعركة مثلا ، حتى نصل إلى المستوى القادرين فيه على تحقيق النصر ، مسألة جميلة ، ولكن ما الذى يضمن لنا - ساعة تمام الاستعداد - أننا حين نضعف على الزر ، سنتخلص فيما إرادة القتال ، بعد أن نكون قد قتلناها بالتأجيل .. والياس .. والانتظار ؟ !

وأعود إلى صرخة الدفاع الأخيرة لدى الملكات الخالقة .

إن إلقاء نظرة على ما يقدم لشعبنا من فنون وإشغال الترفيه ، تجعلنا نلاحظ شيئا غريبا ، إننا نتحدث عن كل شيء ، إلا ما يجب أن نتحدث عنه ؛ وكان مشاكلنا الحقيقية (تأبو) نخاف أن نتقرب منه ، وكان الاقتراب منه خطيئة ، وربما يعتقد المسؤولون عن ذلك أن هذه الطريقة تجنب الحكيم والمحكوم معا ، مشاكل كثيرة ، إذ نتجاهل - كلية - وجود أى مشاكل ، فهل هذا صحيح ؟

الملاحظ أننا إذا تجاهلنا المشاكل ، لتتجاهلنا المشاكل ، ونستيقظ مروعين في الصباح على فنتة دينية خطيرة تكاد تعصف بوجود الأمة ، أو على حريق مروع يلتهم أغلى ما نمتلك ، أو إضرابات طلبة أو عمال ، أو على اكتشاف شبكة لميوت الدعارة ، أو

على سرقة بملايين الجنيهات في القطاع العام . وقد نتجاهل في فمرة ذلك ، المشاكل الأخرى للحاكم والمحكوم معا ، وهي مشاكل عملاقة ، يقفان أمامها عاجزين ، وقد يفقد كل منهما الثقة في الآخر ، ويحمله المسؤولية . ولكن المسئول - في رأيي - هو العقلية التي تطعم شعبنا غذاءه الروحي ، العقلية التي تفضل أن يبدو كل شيء حسنا في الفن ، حتى يصبح كل شيء حسنا في الحياة ، مع أن كل هذا نكتة سخيفة ، فلم يحدث في تاريخ العالم أن حلت المشاكل نفسها بنفسها . بمعنى آخر ، فإن ما تقدمه مطبخنا ومسرحنا ، وأجهزة الإعلام عندما ، لا يمثلنا في الحقيقة وإنما لا أقول هذا طلبا لإباحة النقد في هذه المجالات ، فما أسخف النقد الذى يقدم على مسرحنا ، حين يكون غير مسئول ، أخذا شكل (النكت) ، نكت الجالس على قهوة عاجزين لا يفعلون شيئا ، ولا هم لهم إلا متلجة شيء بالسفسرية والتحلل من المسؤولية ؛ وإنما اتحدث عن خلو هذه الوسائل من التصدي المسئول لما يحدث في حياتنا كلها ، ابتداء من المشكلة الوطنية إلى مشكلة سائقى التاكسي الذى لا يلبز لزيون متعب . إن نتيجة تجاهل المشاكل طوال العشرين عاماً الماضية ، أنها تقاومت إلى درجة خطيرة ، وتلجرت معا وى وقت واحد ، كمخزن للبرود أشعلت فيه الهزيمة فتىلا ، ونحن ننظر مروعين حولنا ، وكان قوة قدرية هي التي أغرقت حياتنا في المشاكل ، وسلبتنا الإرادة حتى على مواجهتها ، في حين نحن في الحقيقة مازلنا نملك الإرادة ، ومازال هناك أمل في إنقاذ الوطن ، ولكن ليس بسياسة النعمة وإخفاء البرعوس في الرمال ، بل بالمواجهة .. بتحمل المسؤولية بإطلاق الحريات -

ليس الحريات السياسية... وإذنا حرية تحمل المسئوليات ، فالنضال الخطير الذى يجتاح الإرادة المصرية ، هو مرض الهرب من المسئولية ، ذلك المرض الذى يحوّلنا إلى عبيد ، لأن العبيد وحدهم الذين يخافون تحمل مسئولية أعمالهم والقوانين .

ولنبدأ بتحمل مسئوليتنا فى الثقافة والأدب والفن ، اطلقوا لنا حرية تحمل ما نقول أمام الشعب ، دعوا الصديق يأخذ طريقه إلى الناس ؛ ولا تحاسبونا إلا على ما نقول من كذب ، بينما المحاسبة الآن هى على ما نقول من صدق .

إننى اتوجه إلى الرئيس أنور السادات ، وأنا أعلم أنه رجل وطنى ، وأقول له إن مصر التى أحبها ، والتى حمل القنابل وقالت من أجلها ، مهددة بالفناء ، وإن مصر التى أحببناها ، وماتت فى السنوات العشر الأخيرة فقط ، ربما أكثر من خمسين ألف شاب مصرى دفاعا عنها ، تخرق وتشتجب . وهى ليست مصرنا وحدها ، ولو كانت ستنتهى بنا ، أو بجيلنا ، لكان الأمر . لكنها مصر أولادنا وأولاد أولادنا ، أى بلد هذا الذى ستركه لهم ؟ أى مستقبل ؟ مستقبل أن نترك لهم حرية الحياة داخل معسكرات الحجز الصهيونى ، مستقبل أن نتركهم يعملون عمالين وقوادين للأسطول الأمريكى . لامنص من القتال ، مهما كان من تحمل المسئولية ، مهما كان السبب ، أو ما كان السبب فى خلق المشاكل ، فلنقل إنه فلان أو علان ، الذى وضعنا فى المشكلة ، أو فلنقل مثل جيل الهزيمة بعد عرابى ، إن « عرابى » هو الذى أدخل الإنجليز مصر ، ولكن مصر تحملت ، وكان الحل مواجهة الحركة الوطنية المصرية مجمعة لجيوش

الإنجليز ، ولم يكن هناك مناص من هذا . وأيضا ليس أمامنا مناص من مواجهة المشكلة الوطنية ومواجهة المشاكل التى خلقتها المشكلة الوطنية ، مواجهة الإنسان المصرى بعشده الآن ، ذلك المشهد الذى لا يسر أحدا .

إن جمهورنا يقبل بشغف كبير على مسرح الهرب من الشعبات ، مسرح القهقهة ، قهقهة أشباه الرجال ، لأنه لا يريد أن يرى نفسه ، لأنه يعرف أنه إذا نظر فى مرآة حقيقته الآن وشاهد صورته ، وتبين حقيقة ما يفعل ، لنزل على نفسه واستنكر ، وأصبح عليه الآن مسئولية أن يتغير ويغير ، وهو ما لا يريده إنسان الطبقة المتوسطة فى مصر . إنه مستريح جدا هكذا ، فللمسئولية اسم مزعج ، وليس أجدع من الاستنطاق

ولقد اتضح لي أن أرى هذه الصورة من الخارج وأسمع رأى الشعوب الأخرى فيها ، وما كان أشد ضجرا بالصورة . النطاعة الداخلية قد تحتمل ، ولكن النطاعة فى نظر العالم شيء تشتمل له نفس محدثه وإن كان ينطقى الظالمة بأدب شديد . وعلى رأى أحد الإنجليز الذى قال لي مرة : إنكم غريباء تريدون من الأمريكان أن يحلوا لكم القضية سلميا ، ومن الروس أن يحلوا عسكريا ! وأنتم مغروركم ؟

إن حالة الاستنطاق هذه يجب أن يقضى عليها بالكريج ، والكريج الذى أعنيه ، كريج الكلمة والضمير . إن كتب مصر الحقيقيين ، وفنانيها الشرفاء ، ولا أتحدث عن الخونة الذين باعوا مصر بمصالحهم الخاصة ، لابد أن يكونوا كتيبة فدائية توافد النيام والغفلاين والمغففين والمستنطعين

والجنباء ، والذين يتخذ جبينهم أشكال الشجاعة في غير موضعها ، والاعتداء الجسدى على السيدات والأطفال ، ولذف الناس الأبرياء بالحجارة . إنها تصرفات يذكروا المرء وهو ملق بالخجل نفسه .

لا بد من الصحة ، والارتداد للحياة ، وإعادة حمل المسؤولية ، حتى يترك الإنسان إلى نراهه نادما على ما ارتكب في يومه من تنذلات ، إن الحديث عن الثقالة والفن وأشكالهما في غياب الضمير العام والخاص ، وتغالل الضميرين معا ، يوجب على هذه الكتبية أن تلفظ الآن الترف ، الذى لا أملكه الآن للأسف . ففى غيبة الرجولة في الرجال ، في حضور ذلك الجمهور الواسع من العبيد ، وفلسفة العبيد ، فإن الثقالة كالشرف ، يصبح الحديث عنها سخافة ، إذ قيل أن نتحدث عن الثقالة ، دعونا أولا نتحدث عن الرجل الذى ينتج هذه الثقالة ، والرجل الذى يستهلكها ، فإذا لم نجد إلا إشباعاً ، وإلا كلفلت كنت رجلاً ، فليكن عملنا الأول إذن ، أن نبداً من

البداية ، وإن تساعد الناس أولاً على الوقوف . المشوار طال ، هذا صحيح ، والتعب حل ، والرحلة كانت قاسية ، والسيفان تضاللت ، والإرادات انفرطت ، ولكن يا إخواني ، إذا الراحة طالت ، تحولت إلى موت ، فالرحلة لم تنته ، ولا بد من مواصلة السير . أعلم أن الضلسل فاحشة ، وإن الجراح كبيرة وعميقة . فلنقطع الملابس ، ولنضمد الجراح . صبراً على الألم ، ولنمضى ، فنحن على موعد مع القدر ، لم هل نسيتم موعدنا مع القدر ؟ ! (انتهى الحديث)



قد لا تصدقونى ، لو قلت إن الدموع ، كانت هى خاتمة هذا الحديث الذى باح به يوسف إدريس . إذ في اللحظة ، التى كنت منهكاً فيها في الكتابة ، أحسست بتهدج صوته . لصقلتها لمحت الغضب ومعاينة الاستمالة التى تميئها ذات الفنان الخالق ، والمقاتل ، في لحظات الحصار .

في الزمان وأهله

• إلى يوسف إدريس •

في الزمن المقيت

يموت من يموت

أم أنه ينتحر

-

الزمن المقيت

واقه مارايت ،

أو سمعت من يحمده ،

لكنهم يرجونه في سرهم

وكلهم يسفر

وكلهم يعرف ان عينه

ليس سوى ضيافة

تحجب دفء الشمس عن رطوبة البيوت

وانه لا يمتطر

يموت من يموت

أم انه يفر من وجوهكم

يترككم للصبر والسكوت

يموت من يموت

أم اننا نقتله

والزمن المقيت

يعيث في خااعنا

وليس من يسأله

الزمن المقيت

يكبر في خااعنا ويكبر



ليلة أرق في حياته



الدنيا . شدت عينيه صورة له بكل هذه الأوسمة والقلادات والأنواط والنياشين واقفا في جلال تاريخي ، إلى جانب مكتبه ، وقد وضع أطراف أصابعه على طرف مكتبه .

بدت الصورة له بطوله وجمه صورة ملكية ، كأنها لسواه . فتح مصراع الإطار ، وراح يضع ويعلق على بزته كل الأوسمة والقلادات ، والنياشين ، والأنواط ، محاكيا أوضاعها في صورته الملكية . وانحرف إلى المرأة ، ونظر إلى نفسه ، وردد نظره بين المرأة ، والصورة . هاهو طبق الأصل ، بدون وصفيه الخاص . أعاد مصراع الفاترينة إلى موضعه ومشى إلى مكتبه بوقار .

جلس على مقعده خلف المكتب ، ودار بعينيه حواليه . حدث نفسه ، أن هذه الجدران ، بل والسقف ، والأرض أيضا ، ينبغي أن تكسى بالرايا . سيكون هو عندئذ في كل مكان من حوله . وحيدا لو كانت الاضواء ساطعة آنذاك

حين ارتدى ثيابه ، كان قد أدرك أنه لن يواتيه النوم في ليلته . فعلها لكي ينحدر من ذروة النشوة والتوتر ، وينام هانئا ، لكن هاهو النوم يجانبيه . نظر إليها ، كانت تتنفس ، مغمضة العينين ، وشة مخمّن خفيف يسمعه منها ، وهي ممددة كالقواء .

غادر غرفتها ، فرأى الحراس متناثرين في الردهة ، يديرون وجوههم إلى الجهة الأخرى ، ملثما كان يراهم يفعلون في الأقدام ، وهو صغير ، مع ملوك غبروا . سار في الردهة أمنا ، وبخل غرفة مكتبه الخاص . كان مقعده الدوار منصرفا كما تركه حين غادره . توقف أمام فاترينة أنيقة موشاة الإطار ، مطعمة بالذهب والأصداق ، كانت الكتب تطل من وراء زجاجها اللامع . تحمل اسمه ، كتب عنه ، وكتب بقلمه ، صاغها له أقدر كتاب الظل . وقعت عيناه على فاترينة مقابلة . تحمل الأوسمة والنياشين والأنواط والقلادات ، تلك التي منحها لنفسه ، مدينة وعسكرية ، وتلك التي قلدها له رؤساء وملوك في أرجاء

في الغرفة من يقدر أنشد على أن يقدر أن يتنفس سواء ،
ويتنفسه هو . فمن يحمل أحلاما إليّية لقومه مثلما
يحملها هو . ذلك حقه ومن قدره وقيعته .

استدار . أدار نفسه ، بكبريه يمنة ويسرة ، مهددا
نفسه بحركته ليقطو ، وأغمض عينيه ، وجد نفسه مرهف
السمع ، مشدود العصب . ضغط بأصبع على زرار
فتراجع ظهر مقعده ليكون شبه سرير . وحاول أن
يستريح . لكن الوسن لم يزره حواسه بعد . رصدت أذناه
أصوات الليل ، ياخذة عن أصوات الليل . لم يسمع صوتا
ولا نامة . أنفاسه فقط هي التي تتردد في سمعه ، وصوت
نهبه في ساعده ، وفي عرق اللتين برقيته ، أسفل أذنه
اليسرى . اهل القصر لم يعد يسمع لهم نامة . ربما كان
بين الأرقين مثله ، ابنه ، أو ابنته ، أو خليفته الساعمة
أبدا ، في قيللتها اللانائية الحزينة أبدا ، فلا تبتسم إلا
حين تراه ، لكن لماذا يشعر في ابتسامتها بظلال بعيدة ،
لخوف ملازم ؟

وإن لو تحرك الحراس في الردهة ، ليسمع وطه
أقدامهم ، حتى وهم بأخذية الكاوتشوك التي أصدر امره
لهم بإرتدائها في قصره . وذلّو لو يأتي إلى سمعه ، عبر
جدران القصر ، صوت من أصوات الليل ، يأتس به في
وحدته الارية . عجب لأن كلبا لا ينبع ، وقطة لا تموء ،
وضفدعة لا تتق ، ووبرية لا تنعب . في زمن ما ، في
صباه . كان يسمع نغم الحياة يسرى في الياف الشجر ،
وحفيف الأوراق ومسيبها بين الأغصان . في زمن ما ..
لكن هامو الآن ، السيد الوحيد ، والسجين الوحيد ، في
قفص من ذهب ، يتسج بعقله ، وساعات عمره ، أحلامه
حلما حلما ، وخيطا خيطا .

انتفض منزعا ، وعاد إلى جالسته ، فعاد ظهر الكرسي
معه . قبض على قلعه الذي يوقع به الوثائق ،
والمعاهدات ، والاتفاقيات ، ويصدق به على أحكام
الإعدام ، والسجن ، والترقيات . تم تركه يسقط عامدا
من يده . سمع صوت سقوطه داويا ، يجرح أذنيه ،
ويتردد صداه في المدينة بأسرها . أدرك عندئذ أن سجنه
لم يفقده سمعه في هذا القصر .

ضغط على زر بمكتبته ، فسمع للزو طريقة الكعب
بالكعب ، ونظر بعينين مسهدين ، فرأى كبير حراسه
واقفا . وكف يده مبسوطا مرشوق بين العين والأذن .
قال لكبير حراسه بكرف ، كأنه يلومه :

— ما هذا الصمت ؟

قال كبير الحراس :

— أي صمت ياسيدي الرئيس ؟

قال السيد الرئيس :

— أتسمع صوتا ، أي صوت ، في هذا القصر ، في
مدينة الفيحاء ؟

قال كبير الحراس ، وعلى شفتيه ظلال ابتسامة :
— ياسيدي الرئيس . لا يجرؤ نائم أن يحدث صوتا
إلا ببذنه . لا تقدر بومة أن تنعب إلا ببذنه . لا تهامر
قطة بالواء إلا ببذنه . لا ينبع كلب إلا ببذنه .

رنا السيد الرئيس إليه صامتا ، وطال رنؤ . لم يبد على
وجهه أنفعال ما . في زمن ما ، فيما مضى ، لو قال له أحد
مثل ما قاله هذا الفسل لأدرك لنوه أنه يسخر منه ،
ولصفعه على وجهه ، أو ربما قتله . لكن هذا القصر
بحاجة إلى مداج مثله . الداجون طامعون ، ولذلك فهم
طامعون ، وهذا القصر بحاجة إلى الطاعة . لو طلب منه
الآن أن يضع قوة مسدسه على جبهته ويقتل نفسه

برصاصة واحدة ، لا تمثل لأمره قورا ، دليلا على طاعته
أنست الطاعة ، حتى أطاعه ، كم من رجال قصره ،
وأهل دولته مثله ؟

فتح السيد الرئيس فمه بفتور ، فسمع كبير الحراس
قوله .

— لو سمعت في هذا الليل صوتا ، أى صوت ...
لنمت .

قال كبير الحراس في الحال :
— سيدى الرئيس ، أى قرص من أقراص النوم
تريده ؟

رفت عينا السيد الرئيس مفصصة عن أنه لا يريد
شيئا . وقال :

— هناك نوم بدون أقراص هذا هو النوم الوحيد الذى
أريده الآن .

قال كبير الحراس :
— إن إذن فى سيدى الرئيس . أمهناك ما يشغلك عن
النوم والراحة ؟

أشار السيد الرئيس شمًا لكبير الحراس ، فطرق
الكعب بالكعب ، وارتفعت الكف مشدودة ومرتعشة بين
العيينين والأذننين ، واستدار كبير الحراس مغادرا فراغ
الباب ، فانطبق مصراعاه وحده فى أثره .

حظر للسيد الرئيس أن يدعوه ثانية إليه . ويجعله
يكرر تحيته العسكرية هذه ، أمامه ، إلى الصباح . لكن
أدرك سخف الفكرة ، وهزلها وما لظله هزل فى هذه
القصر . هناك ما يشغلك عن النوم والراحة . نعم لابد
أن هناك ما يشغلنى . قد تكون هناك أمور أفكر فيها
بحاجة إلى أن تولد وتهز صمت الليل وربابة النهار ،
بأحداث جسام . ربما كان ما أنت فيه حدسا وإلهاما

لاتعرف كنهه بعد ، ضغط على زرار بمكتبه . فعاد الباب
ينفتح ، وكبير الحراس يظهر . قال السيد الرئيس . .
— أريد مدير مكتبى الآن .

فى التو ، ارتجص صمت المدينة . بالحديد ، والهدير ،
تتاهت إلى أذان السيد الرئيس المشرعة أصوات
الموتورات ، وهى تتعقد مسرعة عن القصر ، فى شوارع
الفيحاء الخالية ، ترات للسيد الرئيس نوافذ البيوت لم
تحرك بها سدابات النوافذ ، ولم يُضأ وراءها مصباح ،
فى ظلام الليل ، فمن يقدر على الفضول فى ويفتح نافذة أو
يضئ مصباحا ، ورأى عيوننا مشرعة ، تحديق فى فراشها
صامتة مرهقة السمع ، فى ظلام الليل .

— ٢ —

دق كبير الحراس جرس الباب فجأة مرارا . توقع أن
يسمع لقوه صوت أحد من البيت ، فى جهاز النداء على
الباب حين لم يسمع صوتا يلييه ، قال ليكرهون الجهاز .
— نحن حرس قصر السيد الرئيس .

عندئذ أحس بأصوات حركة ، ورأى الباب ينفتح .
وبدا مدير مكتب السيد الرئيس يرتدى روبا حريزيا
متقوشا شعر رأسه .

قال كبير الحراس .
— السيد الرئيس يريدك الآن .

انفجرت الصالة عندئذ بالأصوات : وأظلت بوجهها
من خلف سيدة البيت . رآها كبير الحراس فقال لها
برقة .

— عفوا ياسيدتى هذا أمر السيد الرئيس .

قالت سيدة البيت :

— ماذا يريد أخى . الآن .

قال كبير الحراس .

وقدر كبير الحراس ، أنها أخت السيد الرئيس لن تجرؤ على أن ترفع سماعة التليفون لتسأل أخاها ، السيد الرئيس ، عن سبب طلبه لرجلها في ظلام الليل .

— ٢ —

إذ وقع نظر السيد الرئيس على مدير مكتبه ، كان الباب قد انفلق وراءه . أشار السيد الرئيس بحركة من جفنين مسهدين ، فتقدم مدير المكتب باسمًا شاحب الوجه ، وتوقف على مقربة من المكتب ، ولم يسمع أمرا آخر ، فظل واقفا ، بدأ الرئيس لعينه ينظر ساهما شاردا سارحا إلى لا شيء ، كأنه لا يراه بل إنه يراه ويعينه مصويتان إليه وحده ، كأنه لا شيء ، كأنه يخترق أغواره ، ويكشف أسراره . ارتجف مدير المكتب وظل صامتا ينتظر أمرا ، أي أمر كلمة ، أي كلمة ، طالت الوقفة ، شعر بأنه سينهار رعبا ، ينحط على الأرض بطوله . قال السيد الرئيس بصوت قريب ، غير أمره .

— اجلس .

لم يكن السيد الرئيس يعرف ما الذي سيقوله له ، ولا لماذا دعاه إليه ، عاد يكرر قوله ، ناهرا ، حين راه لم يجلس :

— اجلس .

في التو ، أمام الصوت الناهر ، ارتعد مدير المكتب ، رفع ساعدين ، مرتعشين ، مستسلما ، قال ، ولم يجلس :

— سأعترف يا سيدي الرئيس .

لم تبد دهشة على وجه السيد الرئيس . بدأ وجهه محايدا . بدأ كأنه يعرب ، فقد أشرع عينيه للحظة في مدير مكتبه ، قال له في هذه المرة بمسم :

— اجلس جلس مدير المكتب . نهض السيد الرئيس

— لا اعرف يا سيدي . سيدي الرئيس يريد في هذه الليلة . الآن يبدو أن هناك ما يشغل . ربما كان لديه جدول لأعمال الغد .

أخذت سيدة البيت تقضم أنفاسها . بدت في آثار الليل والنوم ، لكبير الحراس ، واحدة من النساء في مدينة الفيحاء ، مثل كل النساء .

أفصح مدير المكتب الطريق لكبير الحراس فدخل وحده إلى ردهة البيت . تاركًا خلفه الحراس على الدرج ، وإلى المدخل ، وحول الحديقة والسور ، ورواء الجدران . وسمع خورير مياه ورشاش النافورة تسخ في حديقة الفيلا . غاب مدير المكتب بالداخل . وسمع كبير الحراس سيدة البيت تقول لرجلها :

— احترس أنا لأأمنه على أحده أي أحد .

ابتسم كبير الحراس حدث نفسه قائلا لها لا : صار رجاك صاحب السلطان بزواجه منك يا أخت السيد الرئيس . ركب الأسد حين ركب كلاكما صاحبه ، وعليه أن يدفع ثمن خوف أبدي .

نهض كبير الحراس من المقعد الوثير . كان مدير المكتب قد ارتدى ثيابه . الرسمية ، وفاح العطر من حوله ، لكنه كان شاحب الوجه . تتوتر عضلات وجهه يلقى خفى . ويتع كبير الحراس مدير المكتب وغادرا الباب إلى الدرج . وحديقة القصر .

في التو ارتفعت أصوات الموتورات ، وتحرك الحراس يتقدمون مدير المكتب ويتبعونه . ويحيطونه من الجانبين ، والتفت كبير الحراس خلفه . فرأى نافذة الفيلا مضادة ، وزجاجها مفتوحاً . النافذة الوحيدة المضادة الآن في الفيحاء ، خارج قصر السيد الرئيس . وكانت أخت السيد الرئيس واقفة ترتو .

عن كرميه الرئيسى غير ناظر إليه . قال له كأنه قد انتهى
من أمره :
— اعترف .



إذ ، كان يعترف ، كان السيد الرئيس فيما هو
يسمعه ، يشعر بالسعادة . الآن عرف سر أرقه ، الآن
يعرف أنه حقاً مُحَدَّث ، وعلمهم . الآن يعرف لماذا هو سيد
وسجين ، لماذا هو السيد السجين ، السجين السيد ،
لكن ، لماذا تتعدم الطاعة خارج هذا القصر . هل يسمع
قصره الناس جميعاً . لكى يطيعوه . ولا يدبروا هذه
المكائد الصغيرة ضده . صغيرة ؟ حصاة تحت القدم ،
تسلط طويلاً . استدار بكرميه بعنف ، غير ناظر إلى مدير
مكتبه ، رفع سماعة التليفون . وأدار رقمين ، أحدهما إثر
الأخر ، على خطين .

— ٤ —

دقت الساعات في أرجاء القصر ، معلنة التاسعة —
صباحاً . اكتظت قاعة الاجتماعات الرئيسة الكبرى
بوجوه الفيحاء وأعيان الدولة : شيوخ قبائل ،
وشهيندرات تجار ، و رؤساء تحرير ، وقادة ميليشيا ،
وجيوش ، وشرطة ، ويطصاصين ، وفلول ساسة مروضين ،
مستسلمين ، وهرس مدجج بالرشاشات وأجهزة
اللاسلكي ، اصطف مشدداً ومتلاصقا . برتابة على درج
تطوه بواك ذات عقود على حواف الممرات الدائرية ،
وكاميرات التصوير ، والفيديو ، متناثرة في الممرات
الفسحة ، وأسفل درج الجند ، ومفصة السيد الرئيس
ما تزال خالية يقف حولها ، وأسفلها عند الأطراف ، قادة
الحرس ، وكبير الحراس يقف عند باب جانبي . عين
على القاعة ، وعين إلى ما وراء الباب ، تنتظر وتترقب ،
وقد ساد الصمت ، وبدت الوجوه مصفرة ، وشاحبة ،

ومسزولة ، فلا أحد يعرف ما الذى حدث ، ولا أحد يجزئ
أن يسأل ماذا حدث ، ولا أحد يثق اللحظة أنه سيكون
واحداً من الأحياء الذين سيغادرون هذه القاعة ، والكل
يعرف أن هذه القاعة هي قاعة الربيع ، فالنور .

صاح كبير الحراس . وقد طرق قدما بقدم ، واهتز
ساعده وكفه بالتحية :

— السيد الرئيس .

هبت القاعة راغبة بالجالسين ، ودوت موسيقى النشيد
القومى . وبدأ السيد الرئيس ، في جلاله الملكى ، المنقل
بالأوسمة والنياشين والقلادات والأنواط ، يتقدم نحو
المنصة . وظل واقفا برهة انتهى أثرها دوى الموسيقى
كان يضع على يمينه عوينات سوداء . لم تنجح في إخفاء
جيوب جفتين متهدلين . وبدأ السيد الرئيس مهموماً .
وطال صمت مرتعش ، مرعد ، للأسنان في الوجوه ،
والسيقان . شد السيد الرئيس عنقه وفقار ظهره ،
ووضع ساعديه على المنصة ، وقال

— إذا كان فيكم من يريد عزلى ، فشرط ذلك عندى ،
هو قتل ، وهنا ، في هذه القاعة .

ورضع مسدسه على المنصة ، وأدار مقبضه نحو
الجالسين ، وقال :

— وبهذا المسدس ، فلا أقبل أن أقتل بمسدس
سواى .

ارتفعت الهمهمات مستنكرة ، وصاح حارس من أقصى
القاعة :

— عاش السيد الرئيس .

وجاوبه آخر من طرف القاعة :

— كلنا قداء السيد الرئيس .

وردد الجالسون الهاتف ، عداً مدير مكتب السيد

الرئيس . كان جالسا في الصف الاول مجللا بالخزى ومطرقا ، وفي وجهه صفرة الموت ، لا يشعر بها الجالس عن يمينه ، ولا الجالس عن يساره ، ولم يتشم السيد الرئيس للتهافت ، ولم يبد عليه زهو أو رضا . قال السيد الرئيس :

— لقد اعطيت امرى للحراس هنا ، وفي خارج القاعة ، أن يدعوا من يريد قتلى ، أن يقتلنى ، هنا في هذا القاعة ، ويجلس في مكانى هذا ويطاع ، ولا يصس بسوء . صمت الجالسون . لاذوا بصمت عميق ، فلا أحد يثق بكلمة واحدة مما قاله السيد الرئيس . قال السيد الرئيس عائيا وقد انحدرت دموع مفاجئة ومؤثرة ، كمادته ، على خديه :

— نذرت حياتى منذ الصبا لمجد أمة ، لا لمجد هذا الوطن الصغير ، ولكن الثورة المضادة ، لا تهذا ضد هذه الأمة ، ممثلة في شخصى . ولا بد لي أن أرى الامانة ، وأحمد هذه الثورة المضادة في مهدها . وللاسف يقودها ضدنا جميعا ، أقرب الناس إلى ، ممن أصفيتهم الود . ونظر السيد الرئيس ، إلى مدير مكتبه ، وقال له :

— أنت . انفض .

وبهت الجالسون ، حين رأوا مدير مكتب السيد الرئيس ، يقف متهدل الكتفين . وارتفعت صيحات الدفشة . وقال السيد الرئيس :

— تقدم ، وأدر وجهك للناس . واعترف بما قلته لي . تقدم مدير المكتب ، وأدار وجهه للناس ، وصاح كبير الحراس ، قائلا :

— من يسمع اسمه ، فليرفع يده بالتحية ، وليهتف

بحياة السيد الرئيس ، وحياة الثورة ، ويغادر هذه القاعة في الحال .

وبدا مدير المكتب ، يعيد اعترافه . وذن جرس التليفون المجاور للمصصة ومدير المكتب يعترف ، فنظر السيد الرئيس لكبير حراسه ، فضبط على زرار أحمر فانقطع الرنين . أدرك كل الجالسين ، أن الاتصال من بيت أخت السيد الرئيس ، فما يحدث في القاعة الآن يشهده أهل الفجاء والمدائن والقرى الأخرى ، على الشاشة الصغيرة ، ويسمعونه في أجهزة الراديو ووقف ضابط كبير الرتبة ، ورفع يده بالتحية ، وهتف : عاش السيد الرئيس . عاشت الثورة ، وغادر القاعة لتروه بكرياء مرافق الهامة ، حتى اختفى وراء الباب ، وعندئذ ، سمعت أصوات الرشاشات خارج القاعة ، وصاد الصمت . وانحدرت دموع أخرى على خدى السيد الرئيس ، أحدثت أثرا في القاعة ، تماطلأ نحوه وحزنا على الضحية . وعاد مدير المكتب يواصل اعترافه . ووقف طالب جامعى . ورفع يده بالتحية ، وهتف : عاش السيد الرئيس . عاشت الثورة ، وغادر القاعة يسنده حارسان ، وسمعت ، مرة أخرى أصوات الرشاشات خارج القاعة .

بدت المحاكمة عابثة ، فدموع السيد الرئيس تسح غزارا ، ومداررا ، والمحاكمة علنية ، يشهدها الآن ألف شخص وشخص ، ويسمعها ويراهها الملايين من أهل الفجاء والمدائن والقرى الأخرى . والمتأمرون الضحايا ، لا يدفع أحدهم عن نفسه تهمة التآمر ضد السيد الرئيس ولا ينكر قول مدير المكتب . وفكر السيد الرئيس ، أن هؤلاء الجالسين في القاعة ، وتلك الملايين الأخرى في البلاد كلها يفقدون غياب الاتهام ، والدفاع ، والقاضى ، في هذه المحاكمة ، لكنهم يعرفون في الوقت نفسه ، مثما

يعرف ، أن هذه المحاكمة ، محاكمة ثورية ، وعلمية ، هو فيها الخصم والحكم ، وحسبهم جميعا ، أن متهما واحدا ، لم ينكر التهمة ، ولم يجزئ على اتهامه وإدانة نظامه ، خوفا من أن يمتد العقاب والمصير المحزن ، إلى من يحبهم ، من الأهل والوالد .

وانتهى مدير المكتب من أعتزاله المطول ، والدقيق ، لمسح السيد الرئيس دموعه بجانب كفه ، لأول مرة ، وقد بللت بدمته الرئاسية ، وقلاذاتها ونياشينها . وقال :

— الآن . عودوا إلى بيوتكم آمنين . لا تطريب عليكم . وعذرا إذ جعلتكم تعيشون معى هذه الساعة التعمسة . ونحن جميعا الأحياء وعلى عهد الثورة . أما هذا الرجل ، نؤرج أختى ، فدعوا قضاءه لى وحدى .

ووقف السيد الرئيس ، فارتفع صوت كبير الحراس صائحا ، هاتفا :

— عاش السيد الرئيس عاشت الثورة .
وردد الحاضرون الهتاف ، وقد هبوا وإلغوا . وصندحت موسيقى النشيد القومى .

وانصرف من فى القاعة . الحراس ، والناس الأحياء ، حتى خلت القاعة من بها . وانصرف كبير الحراس . تاركا السيد الرئيس ه مع مدير مكتبه . قال له السيد الرئيس :

— أدر وجهك إلى ، وتقدم نحوى .
كان السيد الرئيس مايزال واقفا وراء المنصة الكبرى . وقال السيد الرئيس :

— أنت زوج أختى ، وأختى فى عيني ، وأولادك أولاد

أختى ، وأولادك فى عيني ، مثل زوجات وأمهات وأبناء وأباء من تأمرت معهم كلهم يا وفد فى عيني ، ولأنك زوج أختى ، وأب أبناء أختى ، لا ينبغي لأحد أن يقتلك .. سوى .

كان المسدس مايزال موضوعا على المنصة . سحبته السيد الرئيس من فوفته ، وأمسك بعقبضه ، وغادر المنصة ، ونزل درجها الرخامى ، وواجه مدير مكتبه ، عندئذ رفع مدير المكتب رأسه ، وقال :

— أنت سفاح . لم تترك لأحد فرصة الدفاع عن نفسه . ولم تترك لنا فرصة لاتهامك .

ويصق مدير المكتب جانبا . فابستم السيد الرئيس لأول مرة . وقال :

— تأخرت كثيرا فى قول ذلك . ولئى هذه البصقة . لكنك مثل غيرك ، معن كانوا هنا ، جبناء ، جبناء ، حتى وأنتم فى مواجهة الموت الاكيد .

وأطلق السيد الرئيس رصاصة واحدة ، فى جبين مدير المكتب ، فهوى . واستدار السيد الرئيس عائدا إلى المنصة . ضغط على الزر الأحمر ، ثم على الزر الأخضر ، فدوى رنين التليفون . رفع السيد الرئيس السماعة ، وقال :

— انتهى الأمر . خذى الأولاد ، واذهبى بهم إلى باريس . لا تقولى شيئا . أنا أحمل قدر أمة . مستجدين الطائرة جاهزة ، والفيلا معدة ، وشاطئ البحر فى انتظارك لو شئت ، فنحن فى الصيف . لماذا تبيكين يا حمقاء . هل ذلك الخائن ، أعز عندك منى ؟ كان جيانا ، ونيللا . كيف أحببت رجلا مثله . أنا لا أسمع شيئا مما تقولينه الآن . أنا لفظ الذى أتكلم ، وأقرر . اراهن أنه لم يكن رجلا معك ، وأنتم وحدكما ، فى فراش واحد .

المليجى

كانه قد قام من غيابه الذى قد صار قانونا
رمى لِسَنَطَةٍ حذاءهُ
لقنْفَذٍ قَمِيصَه المبلولِ
واستدار خارقا كثافة المجهولِ
ناصبا فوق السرير غيمَةً
في الكهف قفطانا
هل مر في طريقه بالبحر؟
أم مضى في اللحم تاركاً مليجَ خلفه
وقاصداً مليجَ
هل عَضَّتْهُ؟
اثقلته بالذى يُجِبُّ

أم ضمنتُ حاولتُ كقطعةٍ
فلتَ لحمه بالريح صار فوقها وتحتها
وصار أمواجاً

رمى كلاماً لم يعد يناسب الأشجارَ
وانحنى يكلم المقاعد التي تشيخُ
أو يُنفّض الشوارع التي تقوم من سباتها



في البدء لم تكن مليحُ صورةٍ للقلبِ
في البدء لم تكن مكانه الذي يهَبُّ منهُ
لم تكن قميصُهُ أو عُريه الجميلُ

لم تكن مقهاهُ والحروفُ والعصا
لكنه أفاق مرّة من موته اليومي
كأنّ الصيف مُلتقاً .. وخانقا في الركنِ
والباشا على أريكةٍ في وسط الميدانِ يُحصي البطُ
هل شدّتْ ؟ مرّقت سكونُهُ
وضبأت في لحمه جوهها
أم زلزلتهُ بدلت عينيهِ ،
أصبحت قضاؤه المكتشف وامتدادُهُ

في البدء لم تكن غائبة
ولم تكن جميزة تُسد عين الشمس
فاعتلى سحابه لكي يرى
هل ضفر الحضور بالغياب
منح الظنون يده فأصبح المأموم والإمام
والغلام بُشّر العجوز باسمه
وأصبح الكلام يمنح الأشياء شُبْهة الحضور
يستدرج أسماكاً إلى البر
وأشجاراً إلى دفاتر الأطفال
في صباه هُلْهَلَتْ مَليح رجاً
وفي صباه انتصرت مَليح
خلعت جلبابها البُنَى واكتست بالعشب
في صباه حارب الهكسوس أكل الحُمِيضَ والسَرِيَسَ
لفَّ جوعه بخرقه وهرَدَ التَّنَارُ
وانتمى للماء حينما تخشبت وأصبحت مائدة للنمل
هل تُؤارى نصفه طاوله المقهى
يسُبه الذين انتحروا
ويشتم الذين يقعدون في الانقفاص

جوهرٌ مخبأٌ في جوفه يُضئيه
جوهرٌ يضيئه

يَسْتَلِّه من مقعد يشيخ فيه
مَرَّةً سَيَتَقَى مليحٌ بالذي أخفتهُ يَسْتَعِيز من ظلامها بها



مليح ليست شجرة

مليح ليست مدخنة

مليح ليست لفةً تكلم الله بها ليست فضاءً مَبْتَا

مسافة بين احتمالين وليست كوكبا مُنْقَلَبَا

هل أصبحت بعد انحصار البحر أهراما

والواحا من الفُخَارِ أم صارت مرايا

يقرأ الماشون في أوراقها شيخوخة العالم

هل ينس المليجي هدايا أمه

أعطته صورتين

صورة لصاحب القلعة

وصورة لقادم في الزوينة

وعلمته أن يدور حولها محتما بالبحر منها

أو بها من لهب الأمواج

علمته أن يخبئه الكلام في الكلام

ان يكون ثائراً وتاجراً
وان يكون دائماً عدو نفسه

.....

في البدء لم تكن تحب غيره
ولم يكن يحب غيرها
كان احتفال غامض يشدها إليه
وهو يَحْتَنِ الجَمِيزَ يستدرج سَرسوباً من الأغصانِ
هل تجسدتُ بنتاً
قميصها مُشَجَّرٌ وشعرها يسيلُ
لم تكن حروفها قد تَرَكَّتْ عليه
لم تكن مَهووسةً بكلمةٍ
لكنها تسَلَّتْ والَقَمَتْ أعضائه رائحة الانثى
فبَلْبَلَتْ وِزْزَلَتْ
وعلمته أن يكون الفا
في خرجه الحروفُ
دَغْدَغته كى يظَلَّ واقفاً
حتى يصير الماء في الإناء لَبِناً

وعلمته رقصة الحصان

هل تجسدت شمساً

شقت سهوب ليله

ارته ظلّه الذي يسير خلفه مُهْشِماً

وعلمته أن يقارن اللسان باللسان

علمته أن يرى

.....

في البدء لم تكن مليج غير لحمه الذي يقيم فيه التوت

كان صوتها وحدها

لكنها في أول الخريف علّقت على الجدار ثوبها

وانتسبت للرمل هل تصحّرت

مليج ليست بكّة للبحر فوقها ينأى

ليست حانة للريح

تستريح تحت سقفها وتشرب الانخاب

ليست صورة أو صرّة لعابر

سيخلع القميص

ينحنى للملك الذى تساقطت أسنانه

وعبًا الترابُ منخريه

هل مليح صندوق مُعلق في عنق الفرعون ؟

أم متاهةٌ تموت فيها الريحُ

سوف يركب المترو

لكى يرى مليح

لن يبيع في الدكان عازلا

أو قاتلا للقمل

لن يطارد الفئران خلف حاجز

بقطةٍ تطل من زجاجة المبيد

قد يدهن بالكافور تمثالا

يذيب شحمه ببابر الكلام

قد يحاصر السُّعال بالتَّليو

ويسحب الأطفال من جحورهم .

إيقاعية اللغة

في زمان الزبرجد الحسن طائب

(١)

الفحوىة مع الءءاءة أكءر وأبلؑ؁ ءلك أن الإقاع (المءوء) المءمل فى الوزن والقافىة لم يعد ىءمل مزيءا من الءءءل؁ فلم ىبق إلا الءوءة الءاءلى ومزىاءة فعالىة لإفراز إقاعاءة إءصافىة؁ لا ءقل عما هو كائن فى الإقاع المءوء؁ إن لم ءءء علفه فى بعض الأءبان . وأءاط الءكرار الصوى (والصوى الءلالى) وفرة فى الءبوان؁ ءبءا من الإطار المءزول عن الءلالة (الءرف) لءصل إلى الإطار الءلالى المفرد (الءلمة)؁ أنءهاء بالإنطار الءلالى المركب (الءلمة) .

(٢)

وأول المؤءراء الإقاعىة الءى ءواءبنا فى الءبوان هو ءلك الءءاءة الءى عءءها المءءع مع ءرف بعفنه هو (الءبم)؁ ءفء ءرءء ءلاءماءة وءمسفن مرة؁ وإذا كءلء قساءء الءبوان ءسع قساءء؁ فإف مءل الءرءء

اعءء أن الءبوان (زمان الزبرءء) من أهم الءبوان فى شعر الءءاءة؁ فعلى لصاءبه أءقفة الاءءظام فى صف الشعراء الكبار الءفن اسءطاعوا أن فءءموا لغة شعرىة لها مواصفاء ءفارق مواصفاء ءرفها من شعراء الءءاءة على المسءوى الشكلى أو السطءى؁ وعلى المسءوى الصمىق فى إءءاء الءلالة .

وبرءم ءعءء ءفقاء الءبوان؁ فإفنه فمءل — من وءةة نظرفنا — بءلة شعرىة واءءة؁ فالفظر إلى الءواص الصوىة الءى ءناغمء بءافءة ونهاىة؁ والءى ءرءءء بكءلفة هائلة فى مءمل الءطاب؁ ولاشك فى أن (بئفة الءكرار) من أءطر البنى الءى ءعمل على المسءوى الصوىى عمءها على المسءوى الءلالى؁ وءء اعءءء شعراء الءءاءة — فى بءاء أسلوبهم — على هءة البنىة بفواصفها الإقاعىة وهم بلا شك — فءابءفن البءاء الءرفافى عوماف؁ وإن كائن

أريب من الصمت ، أو هو على نحو آخر حديث داخل لا يمتلك قدرة الخروج إلى عالم الواقع ، وكان سر بلفيس ، قدمت معها فليست هناك إشارة إلى القاتل ، لأن الجريمة كانت جماعية لا تنصرف إلى واحد بعينه يمكن الإشارة إليه ، فالرث الكلام الصامت على الكلام الناطق .

ويظل لهذه الاختيارات تأثيرها الدلال الداخلي ، مع المحافظة على دورها الإيقاعي . ومع إضافة لها خطورتها من إعطاء الدلالة طليمة تراكمية ، ففى (زيرجدة الغضب) يقول الشاعر :

فَلَقَدْ رَفَقَ الْحَقُّ
وَجَاءَ الْبُطْلَانُ

وطغى القول على الفعل
وَدَاءَ الْخَيْلِ
كُشْمَعَشَى فِي الْأَبْدَانِ

لقد بدأت الأسطر (بالتناس) مع (القرآن) في قوله تعالى : « وَقُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَزُفِقَ الْبَالُ » على سبيل التناقض لاستحسان مرحلة الجاهلية التي أرتد إليها المجتمع في لحظة الضياع ، ويتولد عن هذا التناقض دلالة معكوسة حيث سيطر (القول) على (الفعل) ، ثم تولد عن ذلك تفاعل داء (اليرقان) للأجساد . وهنا يأخذ الداء طليمة تراكمية بفعل البناء التكرارى في الفعل (عشمش) ، وكل ذلك في إطار التحرك الداخل ، فهو فساد داخل أفقر نتائجه الخارجية المتمثلة في السطر الأول .

وقد يأتي هذا النمط التكرارى ليضيف إلى الخواص الإيقاعية لونا من العمق الدلالى ، أو ما أسماه القدماء

يبلغ تسعا وثلاثين مرة تقريبا للنص الواحد ، وهو ما يفي بأهمية هذا الحرف في إحداث نغمة صوتية مميزة لها دورها في إنتاج الشعرية ، وبخاصة إذا نظرنا إلى صلية (الإلقاء) : واحتياج هذا الحرف في النطق إلى إضافة صوتية عند الوقوف عليه إذا جاء آخر ، والضغط عليه انفجاريا إذا جاء وسطا ، وانطلاق الصوت متضخما إذا جاء أولا . أى أن هناك وعيا إبداعيا بالإحداثيات الصوتية التي تلازم التعامل مع هذا الحرف .

ويبدو أن التماس الصوتى قد تشكل بشكل مباشر في شبرع التعامل مع هذا الحرف ، إذ إن الدال (المفتاح) في هذا الخطاب الشعرى هو (الزيرجدة) ، وكانت (الجيم) أشد حروفه ، ومن ثم جاء التداوى في تردد هذا الصوت على هذا النص المكثف .

وصداقة الشاعر الحميمة مع الإيقاع في كافة مستوياته كانت وراء اعتماد هذا التكرار الصوتى إلى دوال يعينها لا بحسب قيمتها الدلالية فحسب ، وإنما بحسب دورها الإيقاعى ، الذى جاء بصورة منتظمة أحيانا ؛ وبغير منتظمة أحيانا أخرى كتريد حرايين متماثلين في المردة على نحو مطلق ، وقد تردت الدوال التي جاءت على هذا البناء خمسا وثمانين مرة ، بمعدل تسع مفردات للنص الواحد .

والغاية الصوتية تتلازم مع النتائج الدلالى في (زيرجدة من أجل بلفيس) :

السوقُ حان لكى يهرق النفسُ
أخر ما شهبستُ به بلفيس

حيث يتعامل المبدع مع الفعل (هسهس) ، بكل إيقاعية ، وبكل ما يجعله من هوامش دلالية نتيجة لتردد حرفى (الهاء والسين) . وما يقدمانه من خفاء

(المبالغة) في المعنى ففي (الزبجدة الأساس) يقول الشاعر :

أَيْتُهَا السَّعْرَاءُ التَّالِئَةُ الْخَطْوَةَ
فِي هَذِي الْأَرْضِ الْكُلِّي

ما عنوانك ؟

ما اسمك ؟

هل غيلة ؟ أم كئي ؟

فيكون المعنى قد اخفق في ا

ففي هذه الأسطر يتم استدعاء المثلثي الأول للخطاب الشعري بصيغة النداء ، ثم يتوالى الاستحضار بصيغ الاستفهام (ما — ما — هل) ، كما يتم استحضاره على صعيد آخر بمجموعة المواصفات في السطر الأول ، ثم عن طريق (الكاف) في السطرين الثالث والرابع ، ثم يتم تعقيب هذا المثلثي في السطر الخامس ليحل محله رمان تراثيان (هيلة — ليل) ؛ ومع هذا التعقيب تمثل الذات إلى قمة نشوتها بالتعامل مع البناء التكراري في الفعل (احلوا لي) بكل موارثه الإيقاعية والدلالية .

وقد ينتقل الإيقاع التكراري من الداخل إلى الخارج فيجسد الحدث الناتج من الصيغة في خط إنشائي فريد ، ففي (بعض الزبجد) يقول :

زَبْجَدَةُ عَوَّتَتْ
أَنْ تُطَايِرَ هَامَتَا
دَمَ تُفْطِي عَلَى الضُّمِيمِ
فَلتُشْجِبَتْ

فلزبجدة تلخذ صدارة المعنى صياغيا ، لكنها تقع — دلالياً — تحت سطوة الفعل (عَوَّتَتْ) ، على معنى أنها مسلوية الإرادة ، لكن من سلبيها إرادتها ؟ لم تجب

الأسطر على ذلك ، إذ إن المسئولية كانت جماعية يتحملها أفراد المجتمع على إطلاقتهم .

ويأتي الفعل (تطاير) ليقدم صورة حسية ملينة بالمأساوية ، ومع التعبير بالمضارع يكون لهذه الصورة تكرارية الحدث التي لا تنقطع . أي أن التكرار هنا جاء على ثلاثة مستويات ؛ مستوى صوتي خالص بفعل التردد الحرفي ، ثم مستوى دلالي قائم على نفس التردد ، ثم تكرار ثالث بفعل صيغة المضارعة التي تستلزم تجدد الحدث مرة بعد أخرى ، ورغم هذا التشكيل الخارجي لحركة الفعل (تطاير) ، فإن مدلوله يمتد إلى الداخل بفعل ارتداد الصورة إلى مضمون داخلي هو الشعور بالملالة والوهان .

وقد ظل الحرس على هذه البنية الإيقاعية خاصة عند التعامل مع الصيغ التراثية موهبا حيث ترددت مفردات (المرميس — الخليل — المصالح — بعلبك .. كركن — اللواتي — الهفوف — جعبي — الصعاطة — هصيص — جعيج — هنعنة — شعشعة) .

(٣)

وداخل الإطار الدلالي المفرد يتم التعامل مع دال مميز له اتصال بحرف (الجيم) كما سبق أن أوضحنا هو دال (الزبجد) الذي ترد ستا وخمسين مرة ، بمعدل ست مرات للنص الواحد تقريبا ، وأهمية هذا التردد تأتي من أن الدال ليس من المفردات التي يشيع للتعامل معها في الخطاب اللغوي عموما . وإنما هو من المفردات التي تحتاج إلى سياقات معينة تهيه لأن يستقر فيها ويساهم في إنتاج الدلالة الجزئية والكلية .

ورصد الناحية الكمية ليس مشكلة بالنسبة لهذا الدال
أو سواء ، وإنما الإشكال أو الصعوبة تتمثل في إنتاج
تعبيرات خاصة تمتلئ بمواصفات جمالية من ناحية ،
وتتمثل قيمة تعبيرية من ناحية أخرى .

وعالم الزيرجد عند حسن طلب عالم مدهش يتسع
لفردات الواقع الخارجى والداخلى ، والعلم والخاص ،
والمطلق والمقيد ، والمصنوس والمجرد .
والمعجم اللغوى للزيرجد — في الديوان يغطى ثمانية
وأربعين معنى :

الزيرجد — المثلقى — الشعر — التراب —
القذاسة — المعرفة — الحرية — الرحمة —
البهجة — الثروة — العدالة — التتكر —
الاستبعاد — الزيف — الشهرة — المهانة —
الظلم — السم — الوطنية — الحلم — الواقع —
الحزن — الألم — الموت — الجراح — الحرب —
الضغامة — الاعتزاز — النور — الزهر —
الميدوع — الأمل — اللغة — المطلق —
التناقض — التقدر — التساؤل — الزينة —
النار — التطهير — الكون — الفس —
الضياح — المكافاة — الفتنة —

ويمكن حصر هذا المعجم الواسع في اثني عشر سياقاً
على النحو التالي :

١ — سياق الإنسان عموماً ، سواء أكان هذا الإنسان
هو (الآخر) الذى يحقق لنا وجودها الفنى ، كما في
(أولى الزيرجدات) :

فَبِرَجَتْ الْقَصِيدَةُ فِي
وَكَلَمَتِي الزَّرْجَدِ

قَالَ : من تهوى ؟

أو كان هو (الأنا) في حركتها الحياتية كما في
(زيرجدي القادمة) :
فَنَنْ فِي يَرْبِرْ جِدِّي فَتُجْبِنِي
وَتَقُولُ خَطَايَ

على هذا الصرب الزلقى ؟

٢ — سياق الإبداع :

— ما الشعر عندك ؟

— عندى للريض :

فَبِرِضِ الْجَلَالِ

وَيُطَلِّقُ آيَاتِي

وَشَوْشُ الْجَمَالِ

إِذَا شَفَّ عَنْ ذَاتِي

إِنَّهُ كَلَّا زَرْجَدِ فِي الرَّؤْيَى الْمُخْصِرِ

٣ — سياق المعركة والكشوف البشرية :

زيرجدة سُرَّهَا بِاتُّعْ

زيرجدة للأوليين .

الذين مضوا

قبل أن يَظْلَمُوا بعض ما يجهلون

٤ — سياق الحرية ، سواء كانت حرية محدودة :

زيرجدة للمسجونين

إِنَّهُمْ يَشْفِيخُونَ خَلْبَ الرُّنْزَيْنِ

زيرجدة للوَرَى أَجْمَعِينَ

لم كانت حرية بللمعنى المطلق الذى يتسع

للولوجود بكل مفرداته :

زيرجدة للمدى والأوان زيرجدة للجميلة

وهي تَمُرُّ عَلَى جِبْهَةِ الشَّمْسِ بِالْعُتُقُونِ

زيرجدة بالتَّسَاعُفِ المَكْنِ

وَبِقُفْرِ التَّهْلِيَاتِ ... وَاللَّهُ .. وَلِنُفْصِي

٥ - وقد تؤدي الزبجدة معنى مناقضا لى سياق
المعبرية :

زبرجدة عودت
ان تطاطبء هانها ..
لم تُلغضي على الضميم ..
فاستغفبت

٦ - سياق العدالة الاجتماعية :

— زبرجدة حُرِّها الحالزون
ولو فرقت

٧ - لما ظل في الارض عريان لو جلتح
ثم يقلب السياق إلى (النظم) :
زبرجدة من دم الناس قد أفرقت
وقد بارك القاتنون على الأثر إفرانها
وها هي في الوحل قد مَرَّتْ

٨ - سياق الاحزان :

زبرجدة حُرِّها رائح
زبرجدة من دم الناس صيكت :
فصبحن من صاهها

٩ - سياق الزيف والخداع :

زبرجدة للجيش التي سُرِّت
وترافق قادتها بالناشين
فاستؤجرت

١٠ - سياق النذر والإشراق :

زبرجدة يستضيء بها ليكتم
ليكتب بالدم سين المنا
في الغضاء الذي بيننا

١١ - سياق الغضب والثورة :

لكن يبقى في نفس رُبِّ جديتي

شيء من غاشية الغضب
وشلاية من زاي المزقي

١٢ - سياق التكوين الوجدى المطلق :

جيم زبرجدة تتطلق عند بزوغ الفسق
ستشتمل
وتخرج عن هذا النسق

ويلاحظ في كل هذه السياقات وقوع (الزبرجد) في
منطقة المرفوعات إلا في ثلاثة سياقات وقع فيها في منطقة
المجرويات . وهذه الوظيفة النحوية التي تحملها الدال ،
تضعه في دائرة الإيجاب ، على معنى تلتق الدلالة منه
بداية ، لتنتشر ظلها على سواها من الدوال المجاورة
أو المتباعدة . على أنه من جانب آخر ، نلاحظ أن الدال
اختر من بين المرفوعات وظيفة الابتداء ، وهو ما يعطيه
أحقية الصدارة ، حيث تتحول الدوال الأخرى إلى حاشية
تستمد قيمتها الدلالية من اتصالها به على نحو من
الانصاء .

أما حالات (الجر) . فإن الحالة الأولى (جاء فيها
الزبرجد مجرورا بلباء (فمن لي بزبرجدة) ليكتف معاني
الإيداع الشعرى وبلويته داخل دائرة الزبرجد . أي أن
الدال ظل في دائرة تجعير المعنى على نحو من الانصاء .

أما الحالة الثانية فإن دخول (الكلف) على الزبرجد
قد أعطاه تقوفا على الإيداع ذاته ، حيث صلت (الكلف)
على نقل مواصفات الشعر إليه عن طريق البناء
التشبيهي . وبما أن الزبرجد جاء مشبها به ، استحق
خصوصية المثل الأكمل في الإيداع ، حيث يقول

ويتجلى الشكل الأول في (زبرجدة الغضب) :

ذهب العرب / العرب

وجاء العرب / الأمريكان

عربي ..

عربيان ..

ثلاثة اعراب .

عرب .. عربيان

فكراردال (العرب) ثمانى مرات في الاسطر يؤدى

إلى ناتج غريب ، هو التلاشى الكيفى يرغم التكاثر
العددي ، وربما كان تسلط الفعل (ذهب) على الاسطر
هو الذى أدى إلى هذا الناتج الضياعي ، إذ أن مجيء
(العرب الأمريكان) في حقيقته تأكيد لزوال العرب
الأصلاء . وعن ثم ضاع تأثير الفعل جاء تحت سطوة
الفعل (ذهب) ، وحس الضياع هو الذى استدعى
مجموعة (النقط) المزروعة في الصياغة أربع مرات لتشير
إلى هذا المعنى الغائب . وهو أن العرب يما ون الفضاء
بلا عروبة حقيقية .

كما يتجلى الشكل الثانى في (بعض الزبرجد)

زبرجدة صينيتها ذائع :

زبرجدة أظهورتها الحروب

ولولا الحروب لما أظهورت

زبرجدة للجيش الذى سُمِعَتْ

وتراشق قادتها بالنباشين

فلسنؤجرت

زبرجدة أهدرت

عليها الحصى والحجارة قد قُذِمَتْ

وهى قد أحرَّت

البلاغيين إن المشبه به يكون أكمل من المشبه لى وجهه
الشبه ، أى أن الدال ظل مركز التلال الدلالى أيضا .

والحالة الثالثة جاء فيها (الزبرجد) مضافا إليه ،
على معنى تحمله كل الناتج الدلال السابق عليه ، وهو
(شبيكة الغضب) ، ومن هنا ظل أيضا في دائرة تفجر
المعنى كما هو الأمر في السياقات الأخرى .

(٤)

وداخل الإطار الدلال المركب تالتى بنية الصق
بالضمنية هى بنية (التكرير) التى جاءت لتعلق هدفين
دلاليين ، هما التقرير والتأسيس ، وقد تردت في الديوان
أربعا وستين مرة ، بنسبة سبع بنى للنص الواحد ، أى
أن لها حضورا واضحا يتسابق مع البنى السابقة التى
تم رسمها .

واللافت أن تعامل الخطاب الشعري مع هذه البنية قد
أخذ طبيعة (رياضية) على معنى أن ناتج كل بنية
يختلف بساطة وتركيبا تبعا لكيفية الربط بين الدوال فيما
نسميه (التعليق) ، ذلك أن تكرار الأرقام المجردة يؤدى
إلى ناتج متغير تبعا لوسيلة الربط بين الأرقام على النحو
التالى :

$$2 - 2 = 2 \text{ صفر}$$

$$2 + 2 = 4$$

$$2 + 2 = 4$$

$$2 \times 2 = 4$$

فبرغم تكرار نفس الرقم ، اختلف الناتج قلة وكثرة ،
وعلى هذا النحو تالتى البنية التكرارية في (زمان
الزبرجد) لإنتاج دلالة متغايرة قلة وكثرة ، بل قد يتلاشى
الناتج الدلالى على نحو ما سنلاحظه تطبيقيا .

وتصل كثافة الناتج التكرارى إلى قمتها في الشكل الرابع الشبيه بعملية (الضرب) الحسابية ، حيث يتجلى في نص نعتبره مركز الثقل في الديوان كله ، هو (زبرجدة الخازياز) ، عندما يتحرك هذا الكائن من طبيعته الحضرية إلى تشكيل جسد عربى يحتل درامية الواقع الحضورى القبيح ، والذي لا تكفى في محاولة المصالحة مع كل انماط الهروب في التاريخ العام أو الخاص لهذه الأمة العربية ، فماداً يفعل (الخازياز) في مواجهة هذا الواقع ؟

ينظف الصدا القديم عن السنايك والغبار عن السروج ؟
يخط ملحمة بماء القلب في تمجيد فرعون الخروج ؟
وهل يعد حصى الإبط في الخليج ؟
وهل يلاحق في شوارع سبعة المحطة الجنس اللطيف

ويستعمل أرامل الشبهاء في حرب الديوك
على حدود الفرس والأهواز ؟

أم هل يروض شرائط الفيديو
ويبحث في صمام الكهرباء عن المسلسل
والمسلسل
والمسلسل ؟

والأسطر تجمع بين هروبين على صعيد واحد ، أحدهما هروب داخلي في التاريخ بكل مفرداته الدينية والحربية والطبيعية ، والآخر هروب خارجي في زمن الحضور ، من حيث إمكانية التعامل مع أدوات الحضارة تعاملاً هامشياً يكرس أسباب المناسبة ، ويؤكد نتائجها ، وينتهى الهروب الثانى ببنية تكرارية لدال (المسلسل) تشي بوقوف (الخازياز) عند حدودها ، وكأنها أخطر المنجزات التى وقع عليها من مفردات الحضارة الزائفة .

فقد ترد دال زبرجدة أربع مرات ، مع إضافة تعبيرية في كل تردد ، وبحذف هذه الإضافات تواجه زبرجدة واحدة لها مواصفات تستمد من السياق ، وجملتها تنصرف إلى (الزيف والخديعة) ، ولعل الإشارة الطباعية قد أكدت هذا الناتج ، عندما جاءت (النقطنان الرأسيتان) في نهاية السطر الاول إعلاناً عن أن الآتى كله أحوال لزبرجدة واحدة كشفت عن جوهرها خلال معارك الأمة العربية ، وإن كانت معارك خاسرة في جملتها .

وتزداد كثافة الناتج التكرارى في الشكل الثالث على نحو ما نلاحظه في (أولى الزبرجدات) :

وتخفرت من غنصر النار في زهرة
وجمعت إلى جمرة جمرة
وجعلت على ذلك المهب الحر
أرقص

والنظر الشمولى في هذا النص ، يشير إلى تحولات الزبرجد إلى الأصل الأسطورى للوجود من الماء والهواء والنار والتراب ، وتلق الأسطر المختارة في دائرة (النار) التى تحولت بدورها من عالمها إلى عالم النبات ، إعلاناً عن تولد الحياة من الدمار ، ثم يتول التحول إلى أصله في السطر الثالث من خلال البنية التكرارية (جمرة جمرة) .

وتكاد تشير الصياغة إلى طبيعة ناتجها بالانكاء على الفعل (جمعت) الذى حقق ناتجاً وسطاً بين الشفافية والكثافة ، وهو ما يسمح للذات بممارسة طقسها (أرقص) فوق ذلك الجمع ، لتستمد منه طاقة فعالة تنزود بها في مواجهة واقع تعمل على خلقه : أو على تغييره . في أقل الاحتمالات .

ومجىء البنية على هذا النحو معناه تواصل عملية (البحث) دون توقف ، وربما كان اختيار المضارع (يبحث) تأكيداً لحدثية الفعل التي لا تنقطع كرمز للحيثية والهامشية في حياة الخازياز بكل ما تحتمله من رموز .



وهذه الصداقة الحميمة مع البنى الإيقاعية كانت وراء التعامل مع بنية بديعية بالغة التأثير شعرياً ، هي بنية (التجانس أو التجنيس) التي تردت في الخطاب سبماً وتسعين مرة بنسبة إحدى عشرة بنية للنص للواحد تقريباً ، وهي نسبة مرتفعة تدل على مدى الغواية الإيقاعية على كافة مستوياتها . والكشف عن هذه البنية يقتضي النظر في مستويين :

الأول : المستوى السطحي ، أو الجانب الملموس الذي يتصل بحاسة السمع في تتبعها لإيقاع الأحرار عند تضامها لتكوين كلمة أو بعض كلمة ، كما يتصل بحاسة البصر التي تستطيع تتبع رسم الحروف وما يتلق منها وما يختلف .

الثاني : المستوى العميق ، وفيه يتم النظر إلى البعد الدلائل . وكيف أنه يتمثل في دقات ذهنية تتخذ لها رموزاً لغوية متشابهة في البناء الشكلي ، ومتغايرة في البنية الداخلية .

وهنا يأتي دور المتلقى كمتمركز رئيسي في بناء التجانس إذ إن وجوده يتيح تحلق عملية الضغط التي يمكن قياسها نتيجة لتعدد المفاجآت الدلالية .

ولاشك أن شعراء الحداثة كانت لهم اختياراتهم التي تمت من خلال ملاحظة هذه الخاصية التعبيرية أي (التجانس) وإن تم ذلك على نحوين :

النحو الأول : يقع فيه الاختيار على مفردتين متطابقتين صوتياً ومتغايرتين دلالياً وفي مثل ذلك يكون المنبه التعبيري بالغ التأثير نتيجة للهزة الدلالية التي تقع على المتلقى بمخالفة ما توقعه .

النحو الثاني : يقع فيه الاختيار على مفردتين بينهما من التشابه أكثر مما بينهما من التخالف وقد أطلق البلاغيون على هذا النمط (الجنس الناقص) .

وتعامل شعراء الحداثة — ومنهم شاعرنا — جاء غالباً مع النحو الثاني الذي تتداعى فيه الدوال صوتياً ، إذ أن المخزون المعجمي للنمط الأول قليل جداً بالنسبة لمفردات اللغة . والنظر في (زمان الزبدجد) يدل على أن الاعتماد على بنية التجانس جاء كله على النمط الثاني : بالانكسار على تبادل الحروف لمواقعها ، أو طول بعضها محل الآخر ، أو لتبادل الحركات بينها : ويمكن ملاحظة التقاير الحركي — الفادر في الديوان — في (الزبدجة الأساس)

يَكادُ أنْ يَغْلِبَنِي الوُسرُ
أَيْتُها السَّمرَاءُ ... يَأْهَلِي الوُرى
يا مَنْ جَمَعْتُ في زُبرِ جَدِّ المُلْكُ
إِلَى بِنَفْسِكَ القُرى
جَنَّتْكَ ضَيْفاً طارِئاً
فما هو القُرى ؟

فالحركة التعبيرية تبدأ من الغيبوبة الخارجية في (غلبة النعاس) ، لتنتقل منها إلى صهوة صوتية متتالية التردد : تبدأ من (أيتها السمراء) ، ثم (ياأهل الورى) ثم (يامن جمعت في زبرجد المدن إلى بنفسج القُرى) .

(الشعر الجاهز) ؛ لكن متابعة الصياغة تنفى هذا الوهم . ذلك انه طالما ظل الشكل في خدمة المضمون - ايا كان هذا الشكل - فإن الصياغة تحافظ على انتمائها للشعرية

ذلك ان (المضمون الجاهز) يستدعى بالضرورة صيغة جاهزة ومن ثم تتحول (الزينة) - بالإضافة - إلى (حزينة) فدخل (الهاء) على الدال الثاني احدث نقلة دلالية معاكسة من سياق (الزينة) إلى سياق (الحزن) أي أن التشابك الصوتي قد أدى إلى نوع من التشابك الدلالي أسماء القدماء (المطابقة) . وقد تأزد مع هذه البنية (تجانس) آخر بين (جاهز) و (عاجز) مع إعمال الحذف والإضافة اللذين حولا (الكمال) في (جاهز) إلى (نقص) في (عاجز) ، ومن هنا كانت الاسطر خالصة للطبيعة الإيقاعية التبادلية التي اشدت ضغطها على حاسة التوقع عند المتلقي في جدليته بين الطرفين المتجانسين ، وفاجاته بما يلغى هذا التوقع تماما .

وقد تتسع الطبيعة الإيقاعية نتيجة للتعامل مع بنية تجانسية ثلاثية الاطراف ، على معنى أن الضغط الواقع على المتلقي يكون ثلاثي المصدر ، فهي (زبرجدة من أجل بلقيس) يقول حسن طلب :

الحكايات تَمَتْ

وبلقيس ماتتْ

لقد قَدِمْتَ للمعروبة ففرض الولاؤ

واذتْ رِجَاءُ الإِنوثة

صَلَّتْ

وصامتْ

وهاهي تَنْجُو الآنِ سِفرةً للأمل

وفعالية هذه الصحوة تتمثل في استحضار الموضوع ثلاث مرات لتتم مواجهته مع الذات (جِنَّتْك) لينتهي الموقف التعبيري في السطر الأخير مع دال (القرى) حيث يحدث التصادم الصياغي بين (القرى والقرى) على سبيل التجانس ، الذي يستدعى من الموضوع أن يضيف إلى ما قدمه من زبرجد وينفسج (عملية القرى) بكل هوامشها الدلالية ماديا ومعنويا . وبهذا وحده يمكن إزالة غربة الذات عن موضوعها ، بل يمكن أن يتم بينهما نوع من التوحد على صعيد التعامل الشعري .

وإذا كان السطر الأخير قد وقع تحت سطوة الاستفهام ، فإنه لا استفهام في الواقع ، لأن الأداة مفرغة من مضمونها الأصلي . ملية بكل عوامل الحث والإثارة ، أو بمعنى آخر كان الاستفهام دعوة غير مباشرة لتعاطي الرصا ، إذ إن موجب الحياة في القرى أن يلازمه القرى ، فالتداعي الصوتي قد تلازم مع التداعي الدلالي في البنية .

وقد تأتي بنية التجانس بالاكاء على (الحذف والإضافة) ، وكان الحرف المحذوف أو المضاف قد حمل جرثومة المعنى معه . نلاحظ هذا في قول الشاعر .

طالما المضمونُ جاهزٌ

وجمألُ الشكلِ زِينَةٌ

فجميعُ الشعرِ عاجزٌ

والأهازيجُ حَزِينَةٌ

فالاسطر تشكل فكرة الإبداع الفني على نحو مباشر ، والنوع على ما تم تزييفه من أداء لغوي تحت اسم الشعر لانصرافه إلى البهرج اللغوي الفارغ ، وطبيعة المغنى فرضت نفسها على الصياغة ، من حيث التعامل مع بنية صيرتية خالصة قد توهم بداية أنها تمثل المغنى بـ

وتبقى مسافرة في الغمام

مع الفترات

وسرب اليمام

والحقيقة أن الغواية الإيقاعية قد تلعب دورا بارزا في تشكيل بنية التجانس ، أو لنقل إنه الداعى الصوتى الخالص الذى يحيل منطقة التجانس إلى دفقة صوتية قد تكون ثنائية أو ثلاثية كما في (زيرجدة إلى أمل دنقل) حيث يوصف الشعر بـ :

إنه كالزبدج في الرويق المخض

أو كالبنفسج في الروض

وهو الرياضة

والمستراض

فالتحولات التشبيهية — هنا — تأخذ فن الشعر لتتقلب به من حالة إلى حالة أخرى ، فتارة يتحول إلى (الزبدج) حاملا رموزه المكلفة التي اكتسبها من قاموسه الوضعي في الديوان ، مع حرص الصياغة على وصل الشعر بالزبدج على نحو خاص يجمع بين ظواهره الخارجية والداخلية : (الرويق - البض) ثم يتم تحول الشعر — في مرحلة ثانية — إلى دائرة (البنفسج) ليكتسب منه رموزه الشعرية التي تعددت بوضوح في ديوان آخر للشاعر هو (سيرة البنفسج) وهي رموز تكاد تتوافق مع رموز الزبدج. ثم يأتي تحول ثالث خارج منطقة التشبيه ، حيث ينتقل الشعر إلى دائرة (الرياضة) انتقالا داخليا ، على معنى أن جوهره ينزل إليها في تصعدا إلى حالات النفس وحقائقها الطوية ، وعلى هذا النحو يأتي التحول الآخر إلى (المستراض) باعتباره تجسدا للبعد المكانى الصالح (للرياضة) .

وواضح أن اهتمام الصياغة برصد البعد المكانى (للبنفسج) كان وراء هذا الداعى الصوتى الثلاثى الأركان : — الروض — الرياضة — المستراض .

يقدم السطران الأول والثاني المسماة دفقة واحدة في مواجهة حادة ثم تتوالى الأسطر في بناء تراجمي تستحضر من خلاله دور بلقيس الثنائي : الوطنى والدينى ، وهو ما يجعل من موتها عرسا سماويا يحيط بها في رحلتها الأدبية ، ويتعامل الصياغة مع الموت كمرحلة ثانية تواصل فيها مسيرتها برغم مصاعب الطريق ، ومتاعب السالك ، وهي نفس مصاعب المرحلة الأولى : مرحلة الحياة التي كانت تتحرك فيها بهدف الوصول إلى المرحلة الثانية ، وهو ما احتاج منها إلى مجاهدة خارجية وداخلية على صعيد واحد .

وتتوالى ثلاثة دوال لعبت الدور الرئيسى في تحقيق هذه المجاهدة : الأمام — الغمام — اليمام . وإذا كان الدال الأول قد حدد خط الحركة ، فإن الدال الثانى قد حدد مصاعبها . ثم جاء الدال الثالث ليضفى عليها طبيعة جماعية . أى أن الموت هنا هو الأمر المفترض بداية ، نتيجة لاختيار طريق بعينه ، هو الانضمام لسرب المجاهدين ، بل إن الموت يأخذ خواص (الحياة) بكل ما تحويه الكلمة من مضمون نابض متحرك ، وربما لهذا جاء التصادم الزمنى حادا في مجموع الأسطر بين الأفعال الماضية : (تمت — قامت — أدت — صلت — صامت) والمضارعين (تتجه — تبقى) اللذين يتنازعا بالنشئين (سادرة — مسافرة) بكل تشكيلهما الحضورى للمرغ من الزمن .

الفتوحات

تحولات

الحروفُ الجهريةُ لا تشبهُ الصمتَ
والشمعداناتُ .

شخصٌ وحيدٌ هنا

يتخلَّى عن الله في لحظةٍ

إنه كاتبُ الموتِ

كان ينددُ أغنيةً

ويصفُرُ مبتهلاً

أن توافيه بعد نفاذِ أغانيه

ريحٌ هي الروحُ

لما تقطرُ منها دُمُ الآخرين

وصار شرائح من خشب
يستطيع الملاك المناوب

أن يتدبّر هيأتها ويخامرها
أن يزيل المكائد عنها
فتصبح عرشاً

هنا تخرجُ الروحُ
عن كونها نفساً غامضاً
تتسامر والآخرين

ترش على الأرض ماء
ونشأت حن

وبعضاً من الأبجدية
كيما تُزفُ إلى عرشها

وحشية

السناج الذي يتألف من قبتين
الهشاشة واللون

سوف إذن يتساقط

والسور بين الغزاة والحقل

سوف تهدمه عريات النظافة

يبقى على الأرض

ظلاً لشخصين

من منهما يستطيع إذا مرّ فوج الملائكة المتعبين

وحَيَّاهُما
أَنْ يَدُسَّ أَصَابِعُهُ فِي مَقَارِهِ سِتْرَتِهِ
أَنْ يَهْمُ
وَأَنْ يَحْتَسِيَ صَوْتَهُ
ثُمَّ يَفْرَغَهُ
فِي وَجْهِهِ الْمَلَائِكَةِ
: - انْتَظَرُوا
الْبَطَاقَةَ سَوْفَ أَفَارِقُكُمْ دُونَهَا
وَالَّذِي سَوْفَ يُرْشِدُكُمْ عَنْ قَضَائِي
هُوَ الظِّلُّ
فَلْيَتَّخِذُوهُ
أَنَا رَاجِعٌ دُونَ ظِلِّ

حِينَ خَرَجْتَ مِنَ الْبَيْتِ
كَانَ الْمَلَكُ الَّذِي يَتَكَلَّمُنِي
غَائِبًا
قَالَ لِي إِنَّهُ سَوْفَ يَمْرُضُ
سَوْفَ تَفْسَلُ أَطْرَافَهُ
وَتَرَفُقُهُ لِلْفَرَاشِ
الْمَلَائِكَةِ

اغْتِصَابُ

قال : لها نظرة

لو ستحبلى اننى

إذا هيأت طرفها للحنين

لقد حبلى

سوف يحلو لغيرك أن يصطفوها

وأن يتمشى على طرق الخلم

في صورتها

وحين خرجت من البيت

كنتُ بغير إله

ولكننى وأنا اتلفتُ

دقُّ على وحشتى بدن

فقلتُ : لعل الذى يتكفلنى

وفىء إلى

الملاكة

وأحرقت أغنياتى

وصرتُ أكلَمُ نفسى

راحة

عندما كان يمشى المسيح إلى الريف

كنتُ أصاحبه في المساء

وكان إذا بلغ الكوخ

يتركني في محاذاةٍ لحجيةٍ

لا اكاد افككها

قبلما تستطيطُ العصفارُ ان تترىض

حينئذ كنت احملُ امتعتي

واعود إلى غرفتي

ربما أجدُ الشائِ والخبزَ والكلمات الصغيرةَ

مند متى لم تكن اكرهُ البابَ

ناعمةً

والهواءُ ينامُ على صُدغها .

أنيسة

امشي خلف البحر

جنارتهُ لا تكفي ان التف

ولا احتاج إلى ملكٍ

الماء الساقط من خرطومى

يهرب من ايديكم

وإذا خرجت من صحراءٍ تحت ذراعى لغةٍ

اضع السرَّ وحيداً خلف غبارِ الأمسِ

وأسقط من قلبي ظلين

أخمن كيف سيفترقان

إذا افترقا

سيكون البرزخُ حلواً

وأنا سوف أكون
وسوف يكون البيتُ
على مقربة من أطرافِ
سوف يكون البابُ قريباً من حاشيتي
والقواتُ تمسكُ
يا الله

املائي بالطرقاتِ وبالرياحِ
غدأ ستكون قِيامةٌ غيرى في
املائي بالصوت المأنوس

الكون هو التعويذة
ليست من نهديك تسيلُ الغبطةُ
فاعطيني نهديك
وليست في شفتيك الفاتحةُ المنذرةُ
فاعطيني شفتيكِ
وليس قميصُك
ليس الجوربُ والسوتيانُ
وليس الاستلقاء على الأعشابِ
اتخذى مني سلْمُ روحٍ
واقطعى أثماري

فأنا أخشى أن تسَاقط دون قطاف

جاذبية

تقريب

أغمض ما في المرأة
ماتعطيه

منفى

مدنٌ على الأطرافِ
ناسٌ هادئون بها

واسيجةٌ

جمالٌ مثل حبِّ الرملِ
شمسٌ تستطيع بدونها الماءُ أن ترتاحَ
أقبية كأن الله يأتيها

ولا يمكثُ

فيما تسرحُ الفئرانُ فوق السطحِ

تأكلُ ما يخلِّفه الجنودُ

وما تشاءُ الريحُ أن تلقى به

في عُلبِ السردينِ

نخلٌ يحتفى بالوقتِ

يخزنه

أتيتين من جبٍّ

تعاركتا

فساقته التي غلبت
وساقت خلفه الناموس
ناس هادنون هنا
واسيجة
ووقت يستبيح الظن
لا يكفى انسداد الروح فوق الصدر
خوف وداعة أخرى
تطيح بما تبقى .

نور
لو انهم قطعوا رموش الليل
كى لا تختفى أبداً
عن الأرض النجوم

خسارة
دمشق صرّة من صرر الطريق
جلست فوقها
وكل ما اعلمه عن وطني
سيف
وصولجان

وكان من يمدّ راحتيه لى
يدلّنى
على أساور الفوضى

فأستحي
كان قلبي ضيعة
تؤتى من الوحشة
ماتوئيه من فاكهة الله
ومن مصادفات الريح
كان سور الله مائلاً على دمشق
والطيور كلها تحنو على دمشق
غير أنها الفبطة ما فقدته
حين فتحت صرتي
فخرجت عمامة
وجبة
وجسد ممزق
ولم أجد حوائجي
الفأس
والمحرث
والشادوف

ثلاث قصص قصيرة

ثلاث قصص قصيرة

هداة إلى استلذى وصديقى الذى لم يرحل يوسف
إدريس

فؤاد قنديل

فجئت المصالح طريقها وكانت تندفع نحوها .. حطت
على الأشجار الكثيرة وأخذت تراب الطائر الجديد الذى
لا شك قديم من كوكب آخر . الفندورة البيضاء الرشاقة
تهبط فى دلال وثقة ثم تجرى بعرض الميدان فى مسار اقلى
كانها مصوبة نحو شيء محدد ، وبعد لحظة الدهشة التى
تسقطها فى العقول تطامن فجأة من هذا الاندفاع وتعود
من جديد تنظم رحلة هبوطها ، المعين تحرس ألا تقربها
أدنى حركة

ترققت ثمرات العصارى فى الشرفات وفوق أسطح
البيوت وأصبحت الورقة موضع الخطر والإهتمام ،
والحرص على الصمت والتأمل .. إلهن الجميع أنها تسير
وفقا لقوانينها الذاتية وإرادتها الخاصة وليست خاضعة
لسلطة خارجية وكنت قد تصورت فى البداية أن هناك من
يسيطر عليها بخيط ، وبعد أن دنت أدركت أنها حرة
فجأة صعدت الورقة فمن أين إذن يأتى الدفع
والأمر .. وكيف ؟ عادت للهبوط بنفس طريقها ..

إنها رحلتك

لم أعرف كيف انجذبت مهنى لأمل ، وأنا فى الشرفة
أطل على المارة والباعة والحركة الدائنية .

كانت تهبط من آخر دور فى العمارة العالية .. عبارة فى
حينها موشاة ومشهورة .

تابعته ومثل فطنت عيون كثيرة أخرجها الحر إلى
الشرفات .. جذبتها جميعا للتصديق والتأمل .

شرعت تهبط وترتفع فى حركة انسيابية لا يقدر عليها
أبرع الطيور ، تميل إلى اليمين ثم تندفع نحو اليسار
وبعدما تستقر فى الفضاء وتوازن .

كل المعين والأفكار تحاول أن تعرف من الذى
أسقطها .. ولماذا ؟ كانت الورقة الكبيرة مطرزة بالكلمات
والرسوم . يشع منها ضوء يشد الانتباه ويلقى فى الدرع
الإحساس النافذ القوى بأنها ليست مجرد ورقة

التمايل والدلال والحركات السكرانة

عندما اقتربت من أعلى الأشجار ، حاولت الورقة أن تعود للصعود لكن ذلك فيما يبدو كان قد فات أوانه وأنها لا محالة أصبحت في حضن الأرض ومداها ، ولابد من اللقاء ومن ثم النهاية ..

من المؤكد أنها تعرف أن الأرض هي المستقر الأخير ، والمزعج بالنسبة لها ليس الأرض نفسها ولكن أقدام وأظافر الذين يسكنونها

يبدت كأنها تبحث عن مكان لائق ، دارت حول نفسها في حيرة ، ولم يطل البحث .. لمحت جنة صغيرة حولها سرعان ما عُدلت مسارها واتجهت في أناء وحذر ، وما أن دنت من السير حتى علت ملامحها كآبة .. كانت الحديقة غارقة في الماء ، تراجمت وحاولت الصعود للبحث من جديد .. تراجمت ، لكن الريح أسرعت إليها من بعيد البعيد ، دفعها بعنف .. حاولت الورقة المُقَزعة أن تقاوم ، لكن الريح كانت قد قررت أن تنهض بالمهمة الحاسمة .

انقضت عليها واسقطتها في الماء .. فرح الماء وتسرّب إلى خلايا الورقة .. تكثرت الكلمات على نفسها وتقاترت من بعضها كأنها تبحث عن الدفء والحنان أو ربما الأمان .

تداخلت السطور حتى أصبحت في الورقة مجرد بقعة سوداء أو خطوط غليظة بلا معنى .

عاد الريح تحمل الغبار وتلقيه عليها ، تمضي بسرعة لتحمل الغبار وتهبله .. اختلط الغبار بالماء .. جاهدت الورقة لترفع أنفاسها الممزقة والعيون ترتجفها بلا كلل

أخيرا رفعت رأسها واستقبلت أول أنسام الحياة من غير الزهور ولسات الخضرة الحانية ..

عندما أصمت بالوحد فكرت في الرحيل ، لكن النسيم الوائى عاد يسقيها من عيق الجنة

تنفست وتنفست حتى امتلأت سطورها بالحياة وتآلفت رسومها .. وأخيرا رضيت بالبقاء .

مطر في الصيف

مطرٌ في الصيف .. مطر .. مطر ..
حبائه الدافئة تنقر رأسي ، وشعرها بحر من الوجد الأسود العالي يفرق صدري

انظر إلى معالم الدنيا المحيطة .. الشجر العمارات الجسور السحاب والسموات . فتبدو لي كأنها تتبدل كل لحظة وتأخذ صورا متباعدة واشكالا مبهمه .

سأهم أنا وممدد على أرض بلا نهاية ، المشب المبتل يبرض أمام عيني كمرايا صغيرة مهشمة ، ونظراتي تطوف باسعة من شيء . وكل الأضياء كهذا الصمت الضامل والمشبوه .. لا تابه بي ولا بالمطر ، أما السماء المتقاطعة فتدعى أنها لا تجد الكلمات الملائمة ولا تريد حتى أن تنظر إلى .

تذكرتها فمشطت شعرها الاثني بيدي ، تسلل إلى جسدي عبقها والحنان الغريب

ينق لا يزال قلبها فوق قلبي ، وتنشعب لاتزال في صدري أنفاسها زلّمت أخير رأسها .. حُدّقْتُ في عيني .. راعتها لا يد هيئتي .. ابتسمت لي . فابتسمت للوجه

البريء .. تأملتُ عينيها فإذا الصفاء الجميل لا يزال
عميقا بهما ، تتفجر تحته عيون شوق فريد .

سألتني عيناها : ما بك ؟

تشاغلتي عن سؤالها بالاسئلة .. رُحَلْتُ فوقى
كالدودة .. صَغَدْتُ إلى أن غدا وجهها فوق وجهي تماما ،
وعيناها في عيني تماما .. وانهمر شلال شعرها على وجهي
فغطاني تماما

نظرتُ إليها وأنا داخل خيمة شعرها .. حُطَّتْ شفتيها
المندهرتين على شفتي . مضت تلوكهما باحثة فيهما عن
سبرد وجودها ، وتساكني عن روحى التى رحلت بعيدا -
ميدا

كانت قُبَلْتُها وكُتَّتْ .. وكأن كل شيء مطوًى في .
سيف .. مطر .. مطر

وهج

العمارة عالية .. عالية ..

معدنية كلها .. الشبائيك والأبواب .. السقوف
والأرضيات السلام والجدران .. الناس بها والهواء
والبرود .. الماء والطعام والأولاد .. الكلام والأحلام ..
الأوراق والنور والظلام .. كل شيء معدنى .

الندى والمطر .. الخادمت والصحف .. الجنس
والحب والخيال .. كل شيء معدنى والعمارة عالية .. لها
عيون فضية لامعة ووجوه مصقولة تومض عليها أشعة
الشمس حين تشرق وحين تغرب وحين تختفى
كانت هناك إلى جوار العمارة العالية نملة .. مجرد
نملة ، تحاول أن ترفع رأسها إلى أعلى وكلما تسَلَّقت
العينان الجدران

تألق في صدرها وهج الدهشة والفضول
وكلما حاولت النملة أن تمسح الأدوار المعدنية سقط في
عينيها الضوء الساطع الذى يتمسك من الشمس على
البناية .. وانتقل إلى قلبها فهزها هزا

كان الزمن المعدنى يتمشى والرجل النملة يسحقه
الانبهار بالكائنات المعدنية .. تقدم الرجل النملة ليدخل .
سأله الرجال المتناقضون عن الهوية .. أبرزها لهم

قالوا له : قُدِّم العهد بها .. لا بد من جديدة
توقف لحظة ثم تقدم بالحيلة .. منعه ، توقف لحظة
ثم تقدم بالقوة .. حملوه حملا والقوه إلى الشارع
المعدنى ، وأقبل أن يقيق الرجل النملة .. وهو مجرد نملة
مرت فوقه مادة معدنية .. لم تته حياته لأن شيئا ما لم
يكن يوجد بالشارع المعدنى .. ومضى الزمن المعدنى
يتمشى في هدوء وثقة .

قصائد

مشهد

استلقى جنبَ البحرِ يمام .. وابتهج المركبُ
جرَّحَ صدأُ السُّكْرِ شفةً
لتداوى شفةً مرهفةً
ما جرَّحَ صدأُ السُّكْرِ .

.....

مرُّ البحرِ بطيئاً .. فارتفعت ساقانِ
وايقظ زغبَ الليلِ شراعُ
فاختلف الطرفانِ المختلفانِ قروناً
— حول السُّرَّة — باللفتينِ
ولأنَّ العمرَ قصيرَ
اتفق الطرفانِ — أخيراً — خلف البحرِ
ولكنَّ .. كغريقين !

مسعود

مايو ثقيلُ
كيف أحملُ عنه رويي ؟
تلتقي سفني ، فاقفزُ ..
كي أرى سفني !
متى جأت ؟ وكيف تغيرت يُمها ؟

.....

عامانِ في المقهى
أمدُ يدي !!

سكّنى

ما بين غرفتي وغرفته
تمر بالطحين سيداتُ
.. يُمد ساقهُ
ليقلبَ الحقولَ
بين غرفتي وغرفته
فأحمل الحقولَ كلَّ ليلةٍ
أحطها مكانها
لكي تمرّ — في الصباح —
سيداتُ بالطحين

اعتذار

بيننا خمسُ أصابعٍ
وذراعٌ ..
ووجهٌ تشبه السوطَ
ليالٍ
وسفرٌ

بيننا ..
شيءٌ تكسّرُ
وحروبٌ
ويشترُ

صديق

لنترك ورداً على يابه
ثم نمضي
سيسعدُهُ أنْ في الكونِ ناساً
« يشيلون » ورداً إليه .

جوكندا



انطلق باب الحديد البني فتطايرت منه على وجه وليد قطرات من الندى البارد .

استدار إلى الطريق فلفعته أنسام باردة أحمز لها أنفه ووجنتاه . احسّ بالنفوذ في يده الصغيرة قطعاً حادة من الثلج الأصفر . ألقى بها في جيب سرواله وأدخل يديه تحت قميصه الصنوي . الصقهما على صدره وشبع عينيه الناعستين فلم تجدأ ضوء العطار الذي سيشتري منه حليب الصباح بل لمحتأ عمّ حسن « يحرك بكسل ساقيه على قدمي الدراجة ويسك فوق مقودها يعدل الخبز الماخن وأجساداً صغيرة تشقّ الضباب وتسعى نحوه من الجهات الأربع حتّ خطاه لكّته قبل أن يبلغ اللقاب الذأء الذي تجسّع في حلقه لمح على الرّصيف « قشابية » متكوّمة تعرّف عليها من الوهلة الأولى . اقترب وصاح فيها :

— جو كندا ... جو كندا ما بك تنام هنا في هذا

البرد ؟ لم يأته الجواب ولكن القشابه تحركت قليلاً فصرخ بعنف حين قابله داخل طربوشها وجه أزرق ذابل يسيل من عينه اليمنى ومن فمه المنفرج خطآن رقيقان من الدّم يتصاعد منهما بخار شفّاف .

بلغت الصرخة اسماع النسوة العائدات حينها من الحثام فاقتربن منه وتحلّقن حول الجسم الملقى بجانب الرّصيف مثيرات جليلة وهرجا شديدين : يسئلة وصياحات متلاطمة وكلمات تحاول تهدئة الطفل الباكي برداً وفجيعة .

انقضّ الأطفال الآخرون من حول بائع الخبز وأسرعوا نحو حلقة والسفاسره البيض يتتبعهم الحلاق الذي كان لحظة انطلاق الصرخة الحادة يهم بإدارة المفتاح في باب دكانه . تصايح الأطفال جوكندا جوكندا ... إنه هو ... ولكنّ الحلاق أزاهم من طريقه واقترب من القشابه البالية التقط اليد السمراء الذابلة . فرد أصابع يده الأخرى ورفعها في وجوه النسوة والأطفال ليصمتموا .

قرب اليد النحيلة من أذنه وانصت برفه زمنية تهلّل
بعدما وجهه فصاح دون أن يوجه خطاباً إلى أحد أو إنه
وجهه إلى الجسم القابع تحت الرصيف :

— مازال ... مازال حيّاً ..

التفت إلى الآخرين وتحوّلت ملاسحه من الأمل إلى
النقمة .

— ضربته سيّارة البلدية ولادّ ... كلاب أبناء كلب
التفت مجدّداً إلى الوجه المصبوغ بالأدّم وقال كالمتعبد
وعيه بعد غيبوبة .

— احملوه إلى إحدى الدّيار ... سأخذ الدراجة
وأجلّب له طبيباً أو ممرّضاً ... هيّا تحركوا بسرعة .

لكنّ الأطفال تبادوا والنسوة تتلججن ونظر بعضهم
إلى بعض ويوجل وحيرة . صاح فيهم :

— نعاذ ... لحاب ...

ارتطمت الكلمتان بالوجوه الواجعة فطردتا منها تويّد
الدّلب وأحلّتا محلّة زرقّة الفزع . أضاف الحلّاق
بتصميم .

— سأعمله إلى دكّاني .

نظر إليهم باحتقار . انحنى على اللجّة . أدخل تحت
القشايبة يديه وحين هم سمع مع الآخرين وقع خطى
متعثرة وصوتاً متهدّماً يأمره .

— حلّ الطفل يا فتى .

التفت فتشّى إلى مصدر الصوت فرأى مع الآخرين
جبهة مكشّنة وقميصاً مفكوك الأزرار متشابكاً مع خيوط
لحفة بيضاء تتدكّ من كتف الرّجل المسرع نحوهم بمراس
وتصل حتّى أسفل قدميه .

— سيدي الشيخ ... الحمد لله لكّ جنث ... ما زال
حيّاً ... أحمله من فضلك إلى الدّار أو إلى الجامع ريثما
أتى بالطبيب أو بالـ ...

— لا طيب ولا غفريت ... خلّ لي ولدي (وضغط على
مكون اللّام بلوعة نفذت حتى أعماق النسوة والأطفال
المتحلّقين حول فتحي والجسم النّكّوم أمامه)
لا تتدخّل في أمر لا يهيك

يهت فتحي والآخرين ... لم يسبق لهم رؤية الشيخ
عمر على تلك الهيئة ولم يسمعوا منه يوماً مثل تلك
الكلمات . تصاعد غضب الحلّاق من صدره إلى صوته
وعينه لينفجر في وجه الشيخ :

— يا ابن الكلب ... أتریده أن يموت هكذا على
الرّصيف إنه حيّ ... حيّ ... اللعنة على من جعلك
فيما إماماً يا ابن الـ

وهمّ بالهجوم عليه لكن الطاهر العطار الذي وصل
ساعتها أمسك به بقوة .

انتفضت أوداج الشيخ ، احمر العرق الغليظ في رقبته
ثم أصوص ، التقط حجراً مدبّياً لتهشم راس الحلّاق . لكنه
تراجع فجأة ، تراخت يده فسقط الحجر وانكفأ هو على
ركبتيه رافعاً نحو السّماء ككّين مرتعشين ومثبّتا على
الحلّاق عينيّين مغمضتين نزلت منهما دمعتان صغيرتان
تسرّبتا داخل اللّحية الرّمادية .

— سامحنى يارب .. سامحنى يا فتى يا ولدي ...
تريد إنقاذ الولد ؟ لكن انظر إليه مليّاً .. ألا ترى أنه يلغظ
آخر أنفاسه لقد مات ما فائدة الطبيب إذن ؟ سيعملون في
جسده مشارطهم يمزّقونه إرباً يشوهون جسمه
البريء ... ستشتكي روحه الطاهرة من العذاب ... وماذا

سنربح هل ستؤمّس لنا البلدية فقداه إن كانت
سيارتها هي التي أزيته كما تقول ؟ لا ... لا ... دعوا
المسكين يستريح في مماته على الأقل لا تجلبوا علينا ذنوباً
أخرى ... لا ...



كان صوته المتهذج ينفذ إلى أعماق الواقفين حوله .. يستخرج من عيونهم دموعا جديدة . هذا روح الحلاق وأسلم له الأمر . انحنى الشيخ عمر بعد أن استتب له الأمر على الجسم الصغير الملقى الذى نُعت الشمس البازغة لونها قطرة ندى صغيرة على ذؤابة أنفه الأصفر الحار والمرتضى . حمل القشابية بما فيها وسار ...

... وسار خلفه أبناء حومة بوكروب كلهم . ولعل هؤلاء قد شعروا وهم يتبعونه في ذلك الصباح الضبابى الذى شرعت الشمس الحمراء في تمزيق حبيبه أن ميتة جوكندا التى جاءت بذلك الشكل الفاضح المهن ليست في الأصل سوى لطمة قديرة ساخرة موجهة إلى عمق كل واحد فيهم بالذات . لم يكونوا يعرفون عنه شيئا ، ذلك الفتى الاسمر النحيل ، ولم يكونوا يسألون أنفسهم أو يسألونه عن ذلك ، وهاموا في لحظة انطفائه يصعد إلى ذروة وعيهم بذواتهم وبمأساهم .

لقد جاء بلا مقدمات ولم يشعر به أحد . كأنه كان موجودا منذ البدء ، كأنه البدء الذى به تؤرخ الأشياء دون أن يكون له هو نفسه تاريخ . كنه الحومة نفسها ، روحها البائس . فالحومة أيضا كانت في البدء . فهل دخل في وعيهم هذا التماثل أيضا ، وهل جزعوا أمام المصير بقدر ما حزنوا على الفتى المتذلل رأسه فوق كتف الشيخ عمر ؟ الحومة ليس لها أصل أو فصل أيضا . لم تخرج من رحم المدينة ولم ترضع من ثديها المجعدين بل نبتت تحت وركها الكبير المترقل . من نقطة عرق منتنة افترسها ظهر المدينة البغي وعفنتها الرطوبة والشمس فاعطت به كزيم « التى يسميها قاطنوها » بوكروب « وأصبحت هذه ملاذا لفساق وعشاق و « روافض » المدينة بكل الوانهم وأشكالهم ، في الحومة تجد كل الأرهاط والصنائع والشيح

والزئابل و ... وربما ... الفضائل كذلك جوكندا لا يعرفون من سمعاه كذلك ولا متى أو لماذا . من أية مزيلة خرج ؟ من أهله ؟ لقد كان هناك وكفى بقشابيته الأبدية التى يشبه لونها روث البهائم المجلّف المزرج بالوحل . بوجهه الاسمر النحيل المتناقض مع سواد عينيهِ الكبيرتين . وكان جوكندا كل شيء ولا شيء إطلاقا . يطوف بالجرائد صباحا . يمسح الأحذية مساء . يبيع السلق عند انتصاب لسوق الأسبوعية وينادى على بضاعته المبلّلة بصوت انثنوى تخالطه زعقة مبسوطة من أثر السفائر .

ويحمل في ليالي رمضان قطعتين من « البوطينة » يغرس فيهما المشوم الذى يطلبه لاجئ الورق والذومينو في مقهى الحومة أو في دكاكين الحلاق والخضار والمطار . ومنذ مدة سمع له الشيخ عمر بالمبيت — حين يشتد البرد — في الكتاب مقابل تنظيفه وتنظيف الجامع ومسك أقدام الأطفال المولولين تحت ضربات التاديب القوية . اقترب من وليد طفل من أئداده ، سار إلى جانبته ثم وشوش في أذنه مشيرا إلى قدمي الشيخ : إحداهما بيضاء في جورب صوفى والأخرى سوداء عارية تبرّز على سطحها المخفى بالشعر شقوق طويلة وعرضية غائرة . لكنه دفعه بحق . كان ذهنه مشغودا بكتلته إلى وجه جوكندا الملقى على الكتف الثالثة البيضاء المبرقعة بقطرات مسوطة من الدم . رأى نفس تيك العيني تتقلّصان الما مع كل ضربة تنالها قدما من عصا المؤتب الغليظة . رأى جوكندا يمد له بعد « الطريحة » التى دميت لها قدما قطعتين من الحلوى وحفنة من الحمص . طفرت من عينيهِ دمعتان بلّوريتان .

دفع الإمام الباب الخشبي برجله . دخل يتتبعه الجمع الفير من النسوة والرجال والأطفال . استقبلتهم

صياحات عنيفة تأتي من وراء باب إحدى الحجرات . وضعت البجّة في المخزن الصغير الذي يؤدي باب الخلفى إلى الكتاب ومنه إلى صحن الجامع . جلست النسوة التّائعات في باحة المنزل ودخل الرجال خلف الشيخ عمر إلى المصيفة ودون وعى منهم تحلقوا حوله متلما كانوا يفعلون أثناء الدّروس التي كان يلقيها قبل صلاة الجمعة . كانت ملامح وجهه التي جمدها الحزن تبدو كتضاريس صخرية متناكدة . فيها ندوب وكدمات كبيرة وقديمة لم تفلح اللّحية الرّمادية في سترها . وأرا الجسم العريض الكهل يتدفع بسرعة في الزّمن . لكان المسافة بين الرّصيف الذي مات بجانبه جوكندا والمنزل كانت في الزّمان لا في المكان . شاخ الجسد وتضائل وفقد تلك الهيبة التي كانت تعلمه عبر صوته المتراوح بين القسوة المقرّعة المشابهة للحقد وبين التعاطف المشتعل رغبة في إصلاح الحال ... حال بوكروب الرّديئة .

شمس الطاهر في أذن فتحي بكلمت رهيبة محرّضة ثم دفعه برفق فتقدّم دالفاً على ركبتيه نحو الإمام . قبل يده الرّخوة وطلب عفوه مقدّماً له العزاء وباعياً بالجنّة للطفل اليتيم الغريب فعل الآخرين مثله وعادوا إلى مجالسهم ثم جعلوا يتشاورون حول موعد الدفن الذي أرادوا استعجاله حتى يتمكّنوا من الصّلاة عليه في يوم الجمعة ذاك .

— سأتي بالمولدى الدفان .

قالها فتحي كالذي يريد بذلك التكفير عن ذنب سالف . لكنّ الشيخ رفع في وجوههم يدا مرتعشة زرقاء وقال بصوت استعاد بعض وثوقه :

— لن يمسّ جسعه الطاهر أحد غري ... سأعسله

بنفسى وسأدفنه ايضاً أنا الذى سأسكن جثمانه التّائى في جوف الأرض التي منها جثتا جميعا . وسيسكن اقة بمشيئته تعالى روحه الملائكية في فراديسه . منذ أن مات ولدى قاسم بأيدي الكفّار في فرنسا اقسمت الآ المس جثة ابدأ . صلّيت على اموات الحومة . فردا فردا . ذرفت عليهم دموع الحزن والرحمة . وهانذا بعد خمسة عشر عاما انكث يميني امامكم يا رجال . فليفر في الله سبحانه ذلك — هذا الطفل اليتيم الغريب ، انا احببته ، لم يبق لي غيره ولكنّه مات ... نعم سأعسله وسأدفنه بنفسى .

كان كلاما مرتباً وموجعا انسابت له على اخايد وجهه دمعتان صغيرتان اخريان تسريتا داخل اللّحية الرّمادية . هذب من قميصه قطعة قدره من القماش الاصفر لكن قبل أن يمسح عينيه المنتفختين سمع كما سمع الآخرون صراخا كعواء الذئب وتكسر باب قديم ووقع اقدام مجنونة يصاحبهما لفظ وصراخ أوقفت النّواخ . نهض الشيخ مفزوعا وخرج قبل باقى الرّجال إلى باحة المنزل . وأرا زوجة الشيخ العجوز تجرّج البجّة من طربوش القشابية البنية بعينين زالغتين في اللا مكان . وقبل أن ينطلق الشيخ نحوها ليدفعها على الجدار بعنف تمكنت من تمزيق القشابية البالية والقيصم الاخضر لتمسك بيدها المعروفة الطويلة . نهذا مجعداً كالكتيبة الصغيرة الدّاوية ثم تواصل التمزيق حتى تكشف للعين الدّاملة بفتنا صغيرا منتفخا وملبّياً بالأبرام الرّزقاء .

وقبل أن يدخل الحلاق في صراع عنيد مع الشيخ لتخليص المرأة العجوز من برائته لمح وليد من خلال دموعه البّلوّرية عيني جوكندا تضيئان ببريق خافت حزين ثم تنطفئان ..

أغنية عن الزمن المشتهى

إلى
حليم وامل

(١)

مفتَّحُ العرسِ إيماضُهُ في الفؤادِ ...
وسرُّ ابتداعِ الزغاريدِ في طقسه
أن للزَّمنِ الحُلُمَ بهجته حين يأتي ،
وهيئته حينما يتخلَّقُ من حزننا بسمَةً بسمَةً ،
كالسحابِ يلملمُ ذُرَّاته في السماءِ على مهلٍ ليفيضَ بها
السَّيلُ ،
للسجنِ يا صاحبي انتحابُ صموتٍ ،
له الزمهريرُ المدمرُ ،
لكن هذا الوميضُ الشديدُ بقلبيكما لهبٌ دافئٌ كالحنانِ ..

فِ لُفْتَى الْجَنْدَلِ الْفَدُ بَيْنَ الدَّمَاءِ وَبَيْنَ ارْتِدْهَاءِ
قَرْفُلَةِ الْحَبِّ ،

فِي هَيْكَلِي شَمْعَةُ لِلْجِرَاحِ لِلْكَفْكَفَةِ النَّزْدِ بِالْإِحْتِمَالِ ،
الْجِرَاحِ الْمَدْرَبِ فِيهَا التَّزْيِيفُ عَلَى الْخَلْقِ ،
قَطْرَةٌ قَطْرَةٌ ، شَكَلْتُ وَجْهَنَا الْمُتَفَجَّرَ بِالْأَغْنِيَاثِ
وَعَذَّتْهُ بِالْأَمِلِ الْمَتَمَرِّ سَبْعَ سَنِينَ عَجَافًا فَارْهَزَ وَعَدَا
بِأَعْرَاسِنَا الْقَادِمَاتِ ،

وَحَطَلَتْ وَصِيَّتُهَا فِي الْجَبِينِ :
مُبَارَكَةٌ كُلُّ بَذْرَةٍ حُبٍّ تَعَلَّمَتْ الْحَبْوُ فِي أَرْضِ زَنْزَانَةٍ ،
وَاسْتَقَامَتْ كَسَنَبَلَةٍ بَيْنَ جِدْرَانِهَا حَيْثُمَا يَزْهَرُ الْغَمُّ
أَمْزُوجَةٌ وَاللَّيَالِ الْكَثِيئَةُ تَحُطُّ بِالْفَدِ ،
لِلزَّمَنِ الْمُسْتَهْيِ مَدَّةُ ،

وَلَنَا شَوْقُنَا أَنْ نَقْبَلَ وَجَنَابَ أَطْفَالِنَا الْقَادِمِينَ ،
وَهَذِي السَّنُونُ الَّتِي أَوْرَقَتْ بُؤْسَهَا تَوَجَّتْ فِيكُمَا
رَعِشَةُ الْحَبِّ هَمًّا عَظِيمًا أَحَالَ اضْطِرَامَّ الْهَوَى
لِهَبِّهَا لِلْمَشَاعِلِ ،

أشهدُ انى تعلّمتُ من أبجديته لغةً متمرّدةً أرهقتنى
وما أسلمتني قوانينها بعد عُسر التلمسِ والكشفِ
إلاّ لتبدأُ في امتداداتها وتفجّر أحرقتها بالغناء ...

(٣)

من قبل ان نلتقى صفدتنا الهومُ معاً ،
والقصائدُ إذْ شكّلتُ في تضاريسها الأولى وجه معيّننا
طالعاً من نهار حزينٍ إلى غدٍ ، أعلنتُ :
إنّ بدءَ التشكّل في جسد الأرضِ معجزةٌ ،
فانظروا كيف تصنّع أحزاننا المعجزاتِ ،
وإن غُضُوناً غرّتنا قد استوطنتها الشراسةُ
وانزعتُ في جوانبها رقةَ العاشقين ،
رايتكما الحلمَ المتدنّي بالكبرياءِ ، البشارةُ ،
فانخرُت عند الصلاةِ لوجهِ الإلهِ الذى يحفرُ الغدَ
في سجنهِ بأصابعهِ البشريةِ ،
مفتتحُ العرسِ ان يومضُ القلبُ بالعشيقِ والوطنُ المتجلّى
بُردحِ المسيرةِ ،
إن الزغاريذُ سوف تجلجلُ بالفرحِ الغضّ يا صاحبي
فلا تكتما رعشةَ الشوقِ ،
واستفحلاً جذوةً في الهُشيمِ ...

الرقصة



وللفريق الذي يشجعه بالانتصار ، ثم غادرنا ليقفز إلى داخل سيارته .

أردت إخبارها بأنني أعمل صحفياً ، فاشرت إلى نفسي ثم إلى مجلة كانت بالمصادفة مفتوحة على الصفحة المخصصة للإعلان عن صالات الرقص ، فاجابتني بأنها تفضل الرقص في المنزل ، وقبل تصميح الأمر كانت قد نهضت لتخفيف الإضاءة وإدارة إسطوانة موسيقية دافئة .

لم أقاومها وهي تجذبني من يدي ، وسرعان ما التحمت بها في رقصة « اللامبادا » . أخذت تتخلص من بعض ملابسها تارة ، وتحاصرني بأنفاسها المثيرة تارة أخرى ، حتى اشتعل الدم في عروقي . وبصعوبة بالغة نجحت في استعادة مشاعري الجامحة عبر استدعاء صورة الزوج الغائب ، وتكرري ما سبق أن لحق بي من الم في القاهرة بسبب الخيانة ، ثم انتزعت جسدي من

على الجانب الآخر من الحاجز الزجاجي لمر الوصول كان يشير بيديه إلى فرحا ، بينما كنت أخضع للمداعبات المعتادة من قبل موظفي الجوازات . ويمجد أن انتهت إجراءات التثبيت من سلامة أوراقى عائقى بحرارة وحمل عنى حقبة السفر .

اخترقت السيارة شوارع روما ، فأخذ « ماريو » يقارن بينها وبين شوارع القاهرة التي جمعنا سويا حين كان يعمل قنصلاً لبلاده . استقبلتنا زوجته « ليزا » على باب المنزل ، وهي تردد كلمة ترحيب عربية تعلمتها حديثاً ، وعلى مائدة العشاء تواصلت الذكريات رغم انجاذبي نحو الإسباكيثي المشوشة باللحوم البحرية .

فاجأتني « ماريو » بأنه سوف يتزكنى مع زوجته في المنزل ، ليتجه إلى نابولي ؛ حيث تقام المباراة النهائية في لعبة « البلياردو » ، التي يشوقها بجنون كنت قد لاحظته في القاهرة . أعرب عن أمنيته نكلينا بقضاء ليلة سعيدة

افواهما ، وعشاق صفار تتدفق الشاعر الحارة من
قلوبهم .

رايتهما هناك يستندان إلى أحد التماثيل المرمية وهما
يتدثران برداء واحد ، وقد إمتزجا معا حتى بدا لي أن
الأمزجة تناستهما على هذه الصورة ليكملا لوحة الميدان
العريق .

كانا يبدوان أمامي أكثر من عاشقين يعيثان في أوقات
الفراغ ، حيث نقلتني الأيدي الحانية والنظرات الملهوفة
إلى عوالم أخرى ، فرايتهما « أوزوديس » و « ايزيس »
ثم رايتهما « قيس » و « ليلى » ، ولما وضعت وجهي
« ماريو » و « ليزا » بدلاً منهما ، غمرني الشعور بالزعم
لأنني قاومت إغراء الإثم ، الذي سبق أن ارتكبه معي
ذلك الصديق الخائن .

انسل الفتى من رداء الحب ، واتجه نحوي مبتسما
وهو يسألني بالإنجليزية عما أريد ، أجبته بأنني أبحث
عن فندق ، فقال إن الفنادق تحصل على النقود مقابل
خدمة واحدة ، أما هو فيستطيع بنفس المقابل توفير
خدمتين في غرفة واحدة هما البيت وإمرأة شابة . أشار
إليها فأسرعت تكشف الرداء عن جسد عار ، وتدعوني
لأتيقن بنفسى من جودة السلعة .

باعث بالفشل كل محاولات إخراج صوتي للاعتذار ، فعد
يده مطالبا بمائة وخمسين دولارا ، تراجعت إلى الخلف
وقد جف حلقى وجحظت عياني ، فقام بتخفيض السعر
إلى مائة وعشرين ثم إلى مائة دولار فقط ، وقيل أن أغادر
الميدان سمعته يسبني بأقبح الألفاظ .

أخذت أعود في طريق العودة إلى « ليزا » ، وكنت
أتوقف من أن لأخر لأداء بعض حركات رقصة
« اللامبادا » .



براشن رقصة « اللامبادا » متعللاً بضرورة الإطمئنان
هاتفياً على « ماريو » .

جامنى صوته محذراً من أن فشلي في مراقبتها سوف
يترتب عليه حرمانى من الإسيباكيثى المحشوة باللحوم
البحرية ، وتركتني ليوجه السباب إلى اللاعب الذى أضاع
فرصة ثمينة لإسقاط إحدى الكرات في أحد ثقب طاوله
« البلياردو » . فلم أجد مفرأ سوى مغادرة المنزل بدعوى
اللاحق بموعدهام بالخارج كنت قد نسيت .

قادتني قدامى إلى ميدان « بيأتسادل بوبولو » حيث
ترتفع شامخة إحدى المسلات الفرعونية ، غير عابئة بما
حولها من أسود مرمية تتدفق المياه الباردة من

الغبار

لم أُجَرِّبْ نطفةَ الليمونِ في المساء
لم أقلَّ : اجنحةُ اللهِ أَقَلَّتْنِي إِلَيْكَ ،
فانفلتُ جميلاً كما أودَّ
لم أقلَّ : خلفَ هذا الغبارِ تراثي ،
واكوانٌ تتعزَّى لي
ليس لي معجزةٌ من أيِّ نوعٍ
فما الذي اغراك بي ؟

كأنني أُمسِكُ حينَ التقاينا بالأبدِ
بحضورِكَ : تفسدين كلَّ شيءٍ
وكلَّ شيءٍ في غيابِكَ فاسدٌ

تتواصلين في الأماكن نقيًا ؛ ولست وحيدة
كانك تاريخُ خمير .. والبلادُ دياناتُ
كل شيءٍ جميلٍ حين أصبحو
مع ذلك : كلُّ نومٍ شقاء
هذه نفسٌ تزهر خارجي
للمرء من أن يجربَ إلهاً ويكونا
وهواءٌ غيرُ الذي يتنفسه من خمسٍ وعشرين سنة
هل يتبدلُ الهواءُ حقاً ؟ !

لا بدَّ .. قبل أن يستمعنَ الكلامُ ببحّةِ الصوتِ
والعينانِ بالأنديقِ البعيدِ
والقلبُ بالصفائرِ والذكرياتِ
ولف المذوّبِ قبل الثلاثين
تلك أصابعي التي تحسستُ كلَّ شيءٍ
وتسرّبَ منها كلُّ شيءٍ
لا بدَّ .. لا بدَّ
أو يتفتتَ الزمهرُ الجميل .

إمانة جائزة إحسان عبد القدوس للرواية والقصة القصيرة

تعلن أسرة الكاتب الراحل الكبير إحسان عبد القدوس عن بدء مسابقة « جائزة إحسان عبد القدوس في الرواية والقصة القصيرة » عن عام ١٩٩١ وتبلغ قيمة جوائزها ٥٦٠٠ جنيه مصري (خمسة آلاف وستمائة جنيه مصري) على النحو التالي :

في مجال الرواية :	في مجال القصة القصيرة :
• • الجائزة الأولى ١٥٠٠ جنيه .	• • الجائزة الأولى ١٠٠٠ جنيه .
• • الجائزة الثانية ١٠٠٠ جنيه .	• • الجائزة الثانية ٨٠٠ جنيه .
• • الجائزة الثالثة ٨٠٠ جنيه .	• • الجائزة الثالثة ٥٠٠ جنيه .

وتمنح لجميع الفائزين شهادة تقدير وتنشر أعمالهم الفائزة بمجلتى (صباح الخير) و (روز اليوسف) .

شروط المسابقة :

المسابقة مفتوحة أمام جميع الأدباء العرب في مصر وكافة الدول العربية من كافة الأعمار يشترط في العمل المتقدم للمسابقة ألا يكون قد فاز في مسابقة من قبل .
والأ يكون قد صدر في كتاب .
لا يجوز التقدم بأكثر من قصتين قصيرتين ورواية واحدة ، والأعمال التى تقدم للمسابقة لا تسترد .
تقدم الأعمال مكتوبة على الآلة الكاتبة من ٤ نسخ وتسلم باليد أو بالبريد على العنوان التالي .
« مؤسسة روز اليوسف » ٨٩ أ شارع قصر العيني - القاهرة .. مكتب رئيس مجلس الإدارة بدءاً من أول يوليو ١٩٩١ وحتى ٥ نوفمبر ١٩٩١ .
يرفق بالعمل المتقدم للمسابقة بيان بالاسم الكامل للمتسابق وعنوانه ورقم تليفونه في ورقة مستقلة .
يرأس لجنة تحكيم المسابقة الكاتب الكبير نجيب محفوظ . وتضم نخبة من صفوة أدباء ونقاد مصر .
تعلن نتيجة المسابقة يوم ١١ يناير ١٩٩٢ في الذكرى الثانية لوفاة الكاتب الكبير إحسان عبد القدوس ، وتسلم الجوائز في موعد لاحق يعلن عنه في حينه .

أمين عام الجائزة
محمد عبد القدوس

سورات الغضب الزنجى فى المسرح الأمريكى

الاساسية الثابته فى بنية اللغة التى يتكلمها الزنجى نفسه . فإذا كانت معظم الاستعارات والاصطلاحات اللغوية فى الثقافات البيضاء تربط بين اللون الأسود والشر والكآبة وحتى الشيطان نفسه ، فكيف يمكن للأسود فى تلك المجتمعات أن ينجو بنفسه من الآثار النفسية غير المباشرة لهذا كله ؟ وربما كان هذا هو السبب فى أن اللغات الأفريقية تفعل الأمر نفسه بالنسبة للون الأبيض حيث يبدو الشيطان أبيض فى كثير من خرافات القارة السوداء وأساطيرها . ولم لا . ألم ينقض الشياطين على أبناء القارة الأحرار الودعاء خطفا ثم نزلهم فى سفن تختلف بهم فى البؤس وتلقى بهم فى جميع العبودية . وهذا الدليل اللغوى علامة على أن اللغات الأفريقية يتحكم أهلها فى صياغة رؤيتهم للعالم بينما يعانى السود خارج أفريقيا من الرؤية المعوية لهم والمفروضة عليهم فى بنية اللغة التى أصبحت لمرارة المفارقة لفهم القومية أو الطبيعية .

فالتمييز الضار والدمر هو الذى يتشبع بأريدة العنصرية

ظل ظهور الزنجى فى الأدب الأمريكى لفترة طويلة محكوما بمنظور الرجل الأبيض ومعتمدا على رغبته فى منح الزنجى هويته ومكانته فى العالم . وكان الأدب وهو أحد أدوات صياغة الوعى الفردى والجمعى على السواء من العوامل التى ساهمت فى تثبيت صورة معيبة عن الشخصية الزنجية لدى القراء عامة بصرف النظر عن لونهم أو عقيدتهم . وقد وجدت هذه الصورة طريقها إلى الوعى الزنجى نفسه فأصبحت الأغلبية العظمى منهم ترى العالم وتدرك طبيعة مكانتها فيه بعين الرجل الأبيض . ووفق المنظور العنصرى الذى شاركت آلياته بدعالية فى صياغة هذه الصورة . ولا يرتبط المنظور العنصرى الذى أشر إليه هنا بأشكال القهر المباشرة والموجبة التى نعرفها ، فهذه أمرها حين تتكفل بغضه فجاجتها نفسها . ولكنه يتبدى فى أفعال صوره من خلال صورة العالم التى صاغها الرجل الأبيض وحدد طبيعة موروثها اللغوى ، ومكونات رؤاها التحننية الفاعلة من خرافات وأساطير وتحيزات كاسنة فى مخلفات المصادرات

والشفقة على الزنوج المساكين الذين لا يستطيعون تحمل اعباء الحرية أو الحياة بعيداً عن ساداتهم الذين يرون مصالحهم . أو يتخفى وراء التسليم المطلق بأنه ليس في طاقة السود التعامل مع المفاهيم الثقافية المجردة فقد خلقوا للعمل البدوي وحده ، أو خلف الأفكار القاتلة بميلهم للعنف أو تعاملهم جسدياً لا عقلياً مع الحياة . فهذه الاشكال المراهقة من التمييز لا تقل ضرراً عن مختلف صور الاضطهاد المباشر . بل إن ضررها اشد لأنها سرعان ما تتحول إلى جزء فعال في الميراث التصوري الذي يؤمن به الازنوجي نفسه ، ويؤمن بسبب ذلك لما يفرضه عليه هذا التصور العنصري من قيود وسلوكيات باعتبار أن الاراد طبيعي للغاية ولا خلل أو غرابة فيه . والواقع أن من اليسير نسبياً التخلص من آثار شتى أشكال القهر المباشر ، ولكن من العسير أن يغير السود من صورة العالم التي تحصر مكانتهم وتوقعاتهم بالنسبة لأنفسهم ، بل وتوقعات المجتمع كله منهم في إطار محدود ، لأن تغيير هذه الصورة لا يصطدم فحسب بشتى أشكال التحيز المتجذرة في اللاوعي الجمعي للسود والبيض على السواء ، ولكنه يتطلب كذلك أن يعي البيض أيضاً مفترقات تلك الصورة وأن يعدلوا تصوراتهم وفق مقتضيات معالها الجديدة . وهذا أمر بالغ الصعوبة ، ليس فقط لأنه يزلزل بعض الثوابت الراسخة في اللاوعي ، ولكن أيضاً لأنه يصطدم بمجموعة من حقائق الواقع الاقتصادي ويتطلب تبديلها . لهذا كله لم يكن باستطاعة حركة الحقوق المدنية الأمريكية التي تزعمها مارتن لوتر كنج في الستينات تحقيقه بدون عمل جماعي ضخم يقترب من مشارف الثورة ، ويهدد فيه بعض فصول تلك الحركة وخاصة جماعة الفهود السوداء التي عرفنا منها أنجيلا ديفيز أو حركة المسلمين السود التي كان أبرز منظريها

مالكولم إكس باستخدام العنف لتحرير السود من إصرار تلك التصورات المجحفة .

ولم يكن باستطاعة تلك الحركة التحريرية الهامة أن تثمر عطامها إلا بعد مرور سنوات عديدة يستوعب فيها الواقع الأمريكي التغيرات الجديدة ، ويسمح لها بالتحول إلى واقع يبرز بالتدريج نتائجه . الموضوعية للموسى في شتى مجالات النشاط السياسي والثقافي والاجتماعي . فيدون هذين العنصرين : الثورة على أشكال القهر ومواضعه المتجذرة في البنيان التصوري والاجتماعي ، ومرور الزمن اللازم لترسيخ رؤاها والسماح لها بإفراز نتائجها ، ما كان ممكناً أن يصل عدد من السود إلى أرفع المناصب الأمريكية ، وأن يرشح أحدهم نفسه لرئاسة الجمهورية ، وأن يكون منهم عدد من حكام الولايات وعدد من عمد المدن بما في ذلك اكبر وأغنى مدينتي هما نيويورك وواش أنجلوس . ويديرهما ما كان للآب الأمريكي الاسود أن يصل إلى ساحة المسرح بتلك القوة التي لاحظناها في السنوات الأخيرة صحيح أن عدداً من الكتاب الأمريكيين السود مثل جيمس بوبدين وأرو جورنز وقهرهم استطاعوا أن يفرضوا أعمالهم على الواقع الأدبي ، لكن وصول الكتاب السود إلى ساحة المسرح ، أو بالأحرى تصديرهم له ، فقد كانت هناك إنجازات مسرحية سوداء متفردة ومتواضعة من قبل ، من الأمور الدالة . لأن المسرح كما نعرف ظاهراً اجتماعياً وليس مجرد نشاط أدبي فردي كثير من الأنشطة التعبيرية الأخرى . يتطلب تضامراً مجموعة من العناصر والمواهب الفنية المختلفة ، ويحتاج ازدهاره إلى تغذية المناخ التصوري كله . ليس فقط لأن الإنتاج المسرحي يحتاج إلى الجمهور الذي يستجيب معه ويتفاعل مع مختلف عناصره ، ولكن لأن نجاحه يعتمد كذلك على نشاط

المؤسسة النقدية التي تضمنت معايير الحكم على العمل وتشارك في بلورة طريقة تلقيه والاستجابة لرؤاه .

لذلك كله يكتب تصدر كاتب مسرحي زنجي لواجهة المسرح الأمريكي للعصر وإطلاق اسم تيفيني وإيامز الجديد عليه ، وفوز مسرحياته بالعديد من الجوائز المسرحية والأدبية الكبرى في الولايات المتحدة ، مجموعة من الدلالات الهامة التي تشير إلى مدى تضخم حركة الوعي السوداء . ومدى نجاحها في اختراق حواجز التمييز والعصف برؤاه المتعصبة . لأن تمكن أوجست ويلسون الكاتب الزنجي الذي يعرض المسرح القومي البريطاني الآن مسرحيته (أغنية الأم ريني) أو إن شئنا الترجمة العربية الدقيقة (مؤخرة الأم ديني السوداء من وضع اسمه بالقتدار على خريطة المسرح الأمريكي للعصر ، ويعبر أعماله المحيط الأطلسي كي تعرض على خشبة المسرح القومي الانجليزي ، دليل على انتقال الوعي الزنجي من مرحلة مقاومة أشكال الاضطهاد العنصري المبكرة ، إلى مرحلة إعادة صياغة كل مكونات الصورة الزنجية في أليات الوعي الغربي نفسه . فقد استطاعت مسعة حياة هذا الكاتب الأمريكي الجديد أن تكون سجلاً للتطورات التي أحدثت وضع الزنوج في الولايات المتحدة في العقود القليلة الماضية . فقد كان في بواكير شبابه الغضب عندما أخذت مسيرات الوعي السوداء تهب الضمير الأمريكي في الستينات وتوقفه على تحيزاته المحقة . فقد عبر خلالها الزنوج عن وعيهم الاجتماعي ويلوياً عبرها سبلاً لتغيير علاقتهم مع المجتمع الذي يعيشون فيه وبالنسبة للترفعات المرتجاة منهم كجماعة متميزة فيه . في هذه الفترة كان وعي ويلسون الشباب لا يقتنع على مفولات حركة الحقوق المدنية وحدها ، وإنما على ميراث الثقاف المتميز الذي أخذ

ويلسون الواوع بالموسيقى والأغاني الزنجية يكتشف مخزونه المكتوز علم ١٩٦٥ في متجر للماديات يقع أمام مسكنه في مدينة بيتسبرج التي كان يعيش فيها في ذلك الوقت . وقد تمثل هذا الكنز الثقافي في مدد لا ينضب من الاسطوانات الغنائية القديمة التي كان يشتريها أو جست ويلسون الشباب بخمسة سنتات للاسطوانات ، والتي تخلق عبرها تاريخ الموسيقى الشعبية الزنجية في الثلاثينات والأربعينات ، والتي كتسب فيها لنظام الات الجاز الخاصية نوعاً من الشجون الذي يردد أصداء عذابات جامعي القطن وأغنيات عملهم في وادي المسيسيبي وولايات الجنوب وقد وجدت لها تعبيراً يؤهلها لاحتكام صالونات المدينة ومشاريعها موسيقاها الضخمة بصورة يشعر معها الزنوج المهاجرون إلى المدن بأن ميراثهم الشجي قد اكتسب معهم طابعاً حضرياً دون أن يتخلل عن خشونته الريفية أو ثقائه الاصيل . فقد كانت تلك هي الفترة التي قدمت لوى أرمسترونج وتومي لادينير وغيرهم من فناني الجاز الكبار .

لكن أهم الاسطوانات في مجموعة أوجست ويلسون الكبيرة كانت تلك التي تنتمي إلى ما يعرف باسم الأغنيات الزرقاء « بلوز » تلك الأغاني الاسيائية الشخصية التي تترقق فيها الأحران الزنجية الشقية . وقد استحوذت إلى نوع من الفن المؤثر الذي تتسامى فيه العذابات إلى مراتب الشجون . ففي هذه الأغاني العزينة تتحول سورات الغضب الزنجي الجريح إلى ترانيل نغمية تبعث في النفس القدرة على التحمل دون أن توهن من قيمة معاناة الزنوج أو عذاباتهم . وكانت من بين المغنيات اللواتي استولن على لبه بيبي سميث التي لقيت في تلك الفترة بامبراطورة الأغاني الزرقاء ، وجير ترود ريني التي اشتهرت باسم « ماريني » وهو تلخيص لكلمة الأم

الوقت نفسه تاريخ مئاةة الزنوج في امريكا ويحلثهم مع
الوعي والمقاومة . بلور ملامحه الدرامية من خلال العمل
في مركز بوجين اونيل المسرحي ضمن سياق المؤتمر
القومي لكتاب المسرح الذي ينظفه هذا المركز بشكل
دوري . فبعد أن كتب مسرحية (ماريني) التي عرضت
في برودواي عام ١٩٨٤ وفازت بجائزة حلقة نقاد المسرح
في نيويورك . تبعها بمسرحية (درس البيانو) ثم
بمسرحية (مجيء جوتيرز ورواحه) التي فازت هي
الأخرى بجائزة حلقة نقاد المسرح عام ١٩٨٨ .

وفي عام ١٩٨٧ كتب مسرحيته (اسوار) التي
فازت بجائزة بوليتزر وهي أسمى الجوائز الأدبية
الأمريكية ، كما فازت بجائزة حلقة نقاد المسرح ، وجائزة
مكتب المسرح وجائزتين من « جوائز توني » المسرحية
الأمريكية وهي من أشهر جوائز المسرح الأمريكية ،
إحداهما للنص المسرحي والأخرى للإخراج . ولأشك أن
حصول هذه المسرحية التي ستعرض في لندن بعد عدة
شهور لدليل على اختراق أوجست ويلسون لعاجز المسرح
الجماعي ، لأن « جوائز توني » التي يسميها البعض
بأوسكار المسرح لا تقدم عادة إلا للمسرحيات الجادة التي
استطاعت اختراق الحاجز التجريبي إلى الجمهور
المسرحي الواسع في الوقت الذي تقدم فيه جديدا لعالم
المسرح .

وقد استطاع ويلسون أن ينال كل هذه الجوائز
وما ينطوي عليه نيلها من اعتراف المؤسسة المسرحية
بمكانته بالرغم من أنه يقدم مسرحا مختلفا ، وبالأحرى
بسبب هذا المسرح المختلف الذي استطاع أن ينقذ
المسرح الأمريكي من الضلوع الذي أصابه منذ فترة غير
قصيرة . فبعد إدوارد إيلي الذي سطع نجمه في سماء
المسرح الأمريكي في الستينات لم يقدم هذا المسرح غير

وبالأحرى منطوق هذه الكلمة الزنجي ، التي لقيت بألم
هذا النوع الغنائي الشعبي الزنجي وملكته غير المتوقعة في
فترة العشرينات ، أو على وجه الدقة الفترة الممتدة منذ
نهاية الحرب العالمية الأولى وحتى مقدم الأزمة
الاقتصادية الطاحنة في مطلع الثلاثينات . فما أن أستمع
ويلسون إلى أغنياتها ، وخاصة أغنياتها الشهيرة
« المؤخرة السوداء » والتي جعلها عنوانا لمسرحيته حتى
أحس - كما يقول لنا في برنامج المسرحية المطبوع - بأنها
ترجع أصداء تجربته في التصمك والضيق . ذلك لأن
التجربة التي عاشتها « ماريني » نفسها تقترب كثيرا من
تلك التي عاشها ويلسون قبل أن يفتتح وعيه على واقعه
المتميز مع حركة الحقوق المدنية في الستينات . فقد
ارتبطت منذ صباها بالكرع بعالم الموسيقى وهو عالم
ساحر بالنسبة للواقع الزنجي الذي يقدر أبناءه
موسيقيهم بشكل كبير . وجاءت مع فرقتها الجواللة مدن
الجنوب وولاياته لتدخل بأغنياتها البهجة والسرور على
زنوج الجنوب لكن المهم هنا أن نعود إلى كاتبنا أوجست
ويلسون الذي حاول أن يسترجع من خلال حياة هذه
المغنية التي عرفت في استوديوهات التسجيل الموسيقى
التي كان يسيطر عليها البيض كلفة في تلك الأيام باسم
القلة الشريسة تاريخ الاستغلال المادي للفناتين السود ،
وأن يتناول من خلال هذا التاريخ بعض جوانب قضية
الوعي الزنجي الأمريكي في صراعه من أجل بلورة
هويته .

ولا تقتصر أهمية المواجهة الروحية بين أوجست
ويلسون وعرثه الثقاف الزنجي الذي يتبلور بشكل
أساسي في تلك الأغنيات على استيحائه لإحدى مسرحياته
وهي (مؤخرة الأم ريني السوداء) ، ولكنها تعداها إلى
مشروع مسرحي يقدم عبر حلقاته المستقلة والمتكاملة في

فيه كلمة Bottom الاعماق على إشارة إلى الرحلة التي تهدف المسرحية إلى القيام بها من أجل سير أغوار الاعماق الزنجية في تلك المرحلة من تاريخ الوعي الزنجي في الولايات المتحدة . ناهيك عن الإشارة إلى أن كلمة Black تعني الزواج من ناحية ، واللون الأسود بما يرتبط به في اللغة الإنجليزية من دلالات ظلامية تضيي يتميع الوعي والتدليس عليه من ناحية أخرى . فالقيعان السوداء هي قيعان هذا الوعي الزائف التي يتخبط فيها الزنوج ويجهون فيها سوررات غضبهم ضد بعضهم البعض بدلا من توجيهها ضد من يمارسون ضدهم أشكال العنف والاستغلال والتمييز .

وتدور أحداث المسرحية في إحدى استوديوهات التسجيل في شيكاغو عام ١٩٢٧ ، وهو على الأرجح استوديو « باراماونت » الذي احتكر جهود « ماريني » في تلك الفترة . ويدلنا بول أوليفر وهو أحد المتخصصين في الموسيقى الزنجية على أن « ماريني » كانت تعيش في جورجيا وتركز عروضها في الجنوب الأمريكي ، لكن مدينة شيكاغو كانت قد أصبحت في تلك الفترة من عشرينيات القرن واحدة من أهم المدن الصناعية الشمالية التي استقطبت الزواج المهاجرين من الجنوب الأمريكي هربا من الكساد الذي أصاب زراعة القطن في الجنوب . فقد تضاعف عدد سكانها من السود ثلاث مرات خلال السنوات العشر من ١٩١٥ إلى ١٩٢٥ . فقد كانت هذه الفترة هي خروج الزنوج الكبير من الجنوب في موجات متعاقبة بحثا عن الرزق في سنوات الضنك الجنوبية ، وكانت المدن الشمالية قد شهدت نهضة صناعية كبيرة أثناء الحرب العالمية الأولى وبعدها مما جعل وكالات التوظيف الباحثة عن العمالة الرخيصة تفرى السود بالهجرة للقيام بالأعمال اليدوية الصعبة في مصانع

إسمين لامعين هما سام شيبارد ودايفيد ماميت ، وهما أوجست ويلسون ينضم إليهما بقوة في السنوات الأخيرة كي يضع في عروق المسرح الأمريكي دماء جديدة دماء زنجية حارة تطرح على خشبة مجموعة من الرؤى المغيرة للوعي والمثيرة للتمسلات . وتقدم في صاحته لأول مرة عالم الزواج الأمريكيين مرثيا من الداخل ومعيبرا عنه بشكل أصيل تنفذهم طاقته الفنية من مناهات الوعي الأبيض الزائف .

وتكشف لنا مسرحية الكاتب الأمريكي الزنجي أوجست ويلسون التي يعرضها المسرح القومي الإنجليزي الآن عن مدى نضج البناء الدرامي لدى هذا الكاتب المسرحي الموهوب الذي أتى كالشهاب في سماء المسرح الأمريكي خلال السنوات الأخيرة ، فإدراك لهذا المسرح حيويته التي فقدناها منذ موت تينيسي وليامز . ويتبدى هذا النضج الفني منذ عنوان المسرحية نفسه الذي نتعرف فيه على مجموعة من الدلالات المترابكة . فعنوان المسرحية إذا ما ترجمناه حرفيا ، هو « عجيبة أو مؤرخة ماريني السوداء (Ma Rainey's Black Bottom) وإن كنا نأثر ترجمته غير الحرفية (أغنية ماريني) لأن العجيبة السوداء هو اسم الأغنية التي لحن بها تلك المغنية الأمريكية الزنجية في العشرينات . ولأن هذه الأغنية هي محور العمل المسرحي الذي يعد في مستوى من مستويات أغنية درامية مرافقة ومحاور للأغنية التي يدور تسجيلها على الخشبة . لكن العنوان الحرفي ينطوي على نوع من المفارقة الساخرة التي تضيي سخرتها بقدرة المرارة ، والتي تسعى إلى قلب المعايير الجمالية التي اصطلح عليها الرجل الأبيض وإقامة معايير بديلة نابعة من داخل الرؤى الجمالية للون الأسود نفسه . كما ينطوي العنوان كذلك في مستواه الذي تعني

القسم الأسفل من استوديو التسجيل ولتراتب الفضاءات المسرحية دلالات هامة في هذا العمل الدرامي ، حيث يشكل كل مستوى درجة من درجات الوعي وساحة من ساحات السلطة . فالفضاء المسرحي مقسم إلى ثلاث مستويات متمايزة تقع في أدناها غرفة التدريبات الواقعة في قاع البديوم ، وترتفع عنها بدرجة خشية المسرح التي يدور من فوقها تسجيل الأغنية في الفصل الثاني وهي الساحة التي تمارس فيها المغنية « ماريني » سلطتها المطلقة . أما المستوى الثالث وهو المستوى الذي يرتفع عن المستويين السابقين بدور كامل فتحلت غرفة التحكم التي يشغلها مدير الاستدييو وثانيه وهما من البيض بالطبع ، والابيض الثالث بين بقية شخصيات المسرح السواء هو رجل الشرطة الذي يهيئ للمسرح كذلك من يعي أما أعضاء الفرقة الموسيقية السود فإنهم في القاع ، لأن هذا القاع في فضاءات المسرحية هو رديف القاع الاجتماعي الذي يقعون فيه ورغم كل ما يتمتعون به من تميز بين السود . وقد أتبع لي الالتقاء بمخرج العرض « هاوارد ديفيز » وهو واحد من ألمع مخرجي المسرح الانجليزي ، وعندما كنا نتحدث على فهمه الذكي للفضاء المسرحي عزا ذلك إلى أن المؤلف قد نبه إلى تراتب الفضاءات المسرحية بصرامة في نفسه ، لأنه على وعي بدلالات هذا التراتب ويتوظفه الحائقي في بيئة العمل الدرامية : وأن كل ما فعله هو إبراز ذلك من خلال تحديد طريقة دخول الممثلين وخروجهم .

وتبدأ المسرحية بما يبدو لأول وهلة وكأنه وثائقية الموسيقيين المولفة حول الملحن الذي يتدربون عليه ، ولكن سرعان ما تكشف لنا تلك الوثائقية العادية عن دراما أعماق البشرية التي تدور بين تلك الشخصيات الأربعة

الصلب أوحى في حظائر تربية الماشية التي انصرف عملها من البيض إلى الأعمال الصناعية الأيسر . وكانت موجات المهاجرين السود تعاني من شظف العيش في مهجرها الجديد الذي تعرضت فيه لأبشع أشكال الاستغلال . وكان في شيكاغو وحدها في منتصف الأربعينات أربعون ألفا من هؤلاء العمال السود ، كان الموسيقيون والمغنون يشكلون بينهم الطبقة الأسعد حظا ، لأنه كلما تضاعف شقاء العمال كلما زاد طلبهم على الغناء باعتباره النسمة الترويحية الوحيدة في عالم قظ . ولكنهم ورغم ذلك كانوا عرضة لاستغلال البيض لهم حيث تمكن البيض من السيطرة كلية على استوديوهات التسجيل وسوق تصنيع الاسطوانات وبيعها . وقد بلغ عدد هؤلاء السود المحظوظين في الفترة نفسها ألف موسيقي ومغن . وكان هؤلاء يعبرون ع ن تمايزهم عن بقية أبناء جلدتهم باللبس الأنيق والأحذية الفخمة التي كانت علامة من علامات النعمة والرفق . وهذا ما يفسر لنا أهمية حذاء ليفي رغبته عندما داس زميله عليه . وما يكشف لنا عن براعة اختيار الكاتب لتلك الشريحة المتميزة من السود ليدير عبرها مسرحيته لأنه إذا كان هذا هو حال الشريحة الاجتماعية الأسعد حظا ، فكيف كان الأمر إذن بالنسبة للآخرين

وحتى لا نستقبح أوجداث أو التحليل علينا أن نعود ، بعد هذه المقدمة الضرورية للكشف عن الخلفية الحضارية التي تدور فيها أحداث المسرحية ، إلى العرض نفسه لننتهز على أحداثه . إذ تبدأ المسرحية بالموسيقيين الأربعة يلودراج عازف الكونترييس وكثير عازف التمبرون وتوليدو عازف البيانو وإلماي عازف البوق وهم يمارسون تدريباتهم على أغنية « العجيزة السوداء » في غلافه التدريب في المستوى السفلي للبديوم الذي يمثل

التي تمثل أجيالا أربعة وينماطاً بشرية أربعة .
 فسلودراج اكبرهم سنا يقدم لنا نموذجاً للعجز الذي
 عركته التجارب البشرية وخرج منها بروح راضية عامرة
 للأيمان بما هو مقدر عليه وهو إيمان لا مبالغة فيه
 ولا افتعال أقرب إلى إيمان المتصوفة منه إلى إيمان
 المتعصبين الدينيين . بينما يمثل كتلر الجيل الذي اكتهلت
 رؤاه وما زال يحاول مواصلة العمل للحفاظ على رئاسته
 للفرقة في وجه تحديات الشباب الجدد . أما توليدو فإنه
 يجسد لنا دور المثقف المتطلع إلى أن يمنع ذويه القدرة
 على رؤية ما يدور في واقعهم بشكل أفضل وأن يدفعهم إلى
 إدراك أهمية التعليم وبئيل حفظ من الثقافة ، بينما يسعى
 ليلى وهو أصغر الشخصيات وأشدها علموها إلى أن
 يطرح رؤاه على الفرقة بموسيقاه الجديدة وتوزيعه
 الحيوي للألحان القديمة بما في ذلك اللحن الذي يتدربون
 عليه . وهو يحاول من البداية أن يقنع الفرقة بتوزيعه ،
 ولكنها ترفض ثم سرعان ما يذعن أفرادها لفكرته عندما
 يعرضها مدير الاستوديو الأبيض فيواصلون التدريب
 على توزيعه الجديد للأغنية ، وهو التوزيع الذي يحذره
 كتلر من « ماريئي » سترفضه . وليلى ملهى بالطموح
 وبالغضب معا ، إذ يشعر بأن موهبته المهذبة في تلك
 الألحان التقليدية المكثورة كغليظة بأن تفتح له أبواب المجد
 وتبهى له شهرة تعادل شهرة « ماريئي » وتكفل له نفوذها
 وسلطانها . ويكتشف لنا تسرعه في تحقيق تلك الشهرة عن
 نفسه من خلال تأتفه المفرط وبغبطته الاستعراضية
 بالحداء الجديد الذي اشتراه مؤخراً . وهو ملهى
 بالغضب ليس فقط لأن أحلامه العريضة في الشهرة
 تمنى من الإحباط . ولكن أيضا لأن ثمة ثارا قديما بينه
 وبين البيض الذين شاهدتهم صبييا يحاولون اغتصاب
 أمه . فلما قاومهم صدروهم بسكين مازالت آثار جرحه

المتدمل ظاهرة على صدره . وما زالت دماء أبيه الذي
 حاول الثأر لها طرية ، وإن كان قد نجح في قتل أربعة
 من البيض الذين حاولوا اغتصاب أمه قبل أن يتمكنوا
 منه ويقتلوه أبشع قتلة لا تزال وحشيتها حية في أعماق
 إبنه .

لذلك يصيح ليلى منطلق الصراع في المسرحية ، إذ
 يجسد الروح القلقة الحائرة التي تغور بالتمرد الطائش
 والجسارة الساذجة . لأنه لا يستطيع التوافق مع الذين
 استمروا الاستسلام لما قسم لهم ، ويدخل في مبارزة
 كلامية مع توليدو ومرة ومع كتلر يخبري توشك أن تتحول
 إلى تشابك بالأيدي والمدي عندما يترى فيها بإيمانه
 القدرى واستسلامه . لكن توليدو وهو صوت الوعي
 الزنجي في المسرحية يريد أن يساهم في تبديل تصورات
 ليلى حتى يدرك أن القوة النسبية التي تتمتع بها
 « ماريئي » ناجمة عن شعبيتها بين السود ، وليس لأن
 الرجل الأبيض وما أن يبدأ الفصل الثاني بكل توقعاته
 المصاحبة لتسجيل الأغنية حتى تتكشف بقية تفاصيل
 الصراع بين صاحب الاستوديو والمغنية ، وبينها وبين
 ليلى باعث الغضب في المسرحية . وخاصة عندما يتكثف
 تمرده في مغازلة فتاة « ماريئي » الأخيرة « دوسي ماي »
 مكما يجنقها عليه ، فلا تكتفي بتسفيه توزيعه الموسيقي
 الذي ترفضه ، ولكنها سرعان ما تقصله من الفرقة بحجة
 أن في عزفه مقداراً من النشاز . والواقع أن في مزمنته
 الضمنية قدراً كبيراً من النشاز ، ليس فقط لأنه صوت
 الغضب في عالم يبحث عن الحياة في سلام ، أو يحاول أن
 يعقل تناقضاتها في هدوء . ولكن أيضاً لأنه تجسيد لردة
 الفعل المباشرة ضد أشكال القهر والتمييز الذي مورس
 ضد الزنوج في أمريكا لعقود طويلة . وهي ببشرتها
 وافتقارها للمقلانية والمعرفة ، فليلى أمي جاهل برغم

موهبته الموسيقية التي لأشك فيها ، لا تستطيع إدراك تعقيدات الصراع . لأن الصراع على السلطة والنفوذ في المسرحية ليس بين السود والبيض فحسب ، ولكنه بين السود وبعضهم أيضا . بين ليفي وما رضى ، وبين ليفي وبقية أعضاء الفرقة . وبين الرعى الزائف والوعى الهادئ الطالع من شريطة العانة الراغب في جمع كلمة السود والتعرف على مواطن قوتهم .

ويبلغ هذا الصراع ذروته عندما يتكشف صاحب الاستوديو الأبيض الذى علق ليفي آمالا وردية في التحول إلى موسيقى مرموق له فرقته على وعوده له بتسويق أغنياته وتوزيعاته عن وجهه الاستغلال القبيح . إذ يرفض المقطوعات الثلاثة التى قدمها له أولا ، ثم يقبلها بعد أن يبيسه ثمنها ويشترط عليه أن يكون هذا أساس التعامل بينهما في المستقبل ، وهو اعتراف ضمنى بموهبة ليفي لم تصل منه إلا رسالته الاستغلالية المضطربة . ويتركه ساعدا إلى غرفة التحكم في الأعلى - وياله من اسم دال - ويصعد ليفي وراءه غاضبا عازما على رد دولاراته المحقرة له ولكنه يكتشف وهو في منتصف السلم مدى حاجته النابية لتلك الدولارات القليلة بعد فصله من الفرقة . فيبهط من جديد وهو يغلى بالغضب . ويصادف ذلك انصراف بقية أعضاء الفرقة بعد انتهاء التسجيل ، فيدوس توليدو بلا قصد على حذائه ، بما يمثله من رمز لحلم الرقى الهودو ، فتكون هذه هي القشة الأخيرة ، فينفجر ضده في موجة عاتية لا تفلح اعتذارات توليدو في ردها ، تنتهى بأن يطعنه بمدينة فيسقط توليدو صريحا .

ويمثل موته اندحار صوت العقل أمام صوت الغضب الطائش في تلك المرحلة من مراحل الوعي الزنجى . كما يكشف لنا عن أن الوعي الزائف دائما ما يؤدي إلى الاستدارة على الذات للمسرحية تسعى إلى إبراز البات احباط الموجة لهذا الوعي الزائف ، والكشف عن خريطة علاقات القوى الأساسية التى يجعل فهمها تلك النهاية برغم دمويتها مبررة من ناحية ومنطوية من ناحية أخرى على قدر من التفاضل الناجم عن الكشف عن المسارات الخاطئة حتى يؤدي تجنبها إلى توجيه الزنوج صوب المسارات الصحيحة ، وعن الغضب المتولد عن استدارة الذات على نفسها وإخضاعها لصوت العقل فيها . فالشخصية السوداء الوحيدة التى اكتسبت قدرا من النفوذ في تعاملها مع البات الاستغلال البيضاء مكنتها من تخفيف حدتها دين القضاء عليها ، هي شخصية « مارينى » لأنها استمدت هذا النفوذ من شمبيتها بين السود أنفسهم فهم مصدر القوة الزنجية الوحيد في ساحة الصراع بين السود والبيض . وقد استخدمت هذه القوة في شفاء السود من بعض عيهم الذى يتمثل في قريبا سيليستر الذى فرضته على مدير الاستوديو برغم معارضة السود أنفسهم . فشفاه السود من عيهم لن يتحقق - في رأى هذه المسرحية الجميلة - بغير تضامنهم وإزهاق حدة وعيهم وتخلصهم من أمراض الوعي الزائف الذى يفتأ غضبهم التنبيل . وقد تمكنت المسرحية من وضع هذه الرسالة القوية باقتدار على خضبة المسرح لأنه قبض لها فريق من الممثلين السود الموهوبين الذين تميزوا جميعا على كل مثيلها الأبيض .

« استعراض » بيكاسو من الورق إلى المسرح

ويقول « فريدريك » براون « مؤلف سيرة » جان كوكتو « الذاتية إن بيكاسو كان يريد الشعراء حواله ليسخدمهم كموانع للصواعق . وقد تناوب الشعراء هذا الدور في مختلف مراحل حياته المديدة . كما فعلت نسائه ، تبعاً لحالته المزاجية .

لقد ظهر كوكتو لأول مرة في حياة « بيكاسو » قبل « أولجا كوخلوا » راقصة « البالية الروسية » وأولى زوجاته ، ثم ظهر من جديد مع « جاكلين روش » زوجته الأخيرة ، مثل الظاهرة المصاحبة لمرآة حياة الفنان البوهيمية .

ولم يمش وقت طويل على هذه الصداقة حتى طلب كوكتو إلى

معطفه الطويل زئ مهزج . وكان « بيكاسو » في تلك الحقبة يرسم عدداً من لوحات المهرجين المعروفة بالأسلوب التكعيبى وغيره من الأساليب التصوير الأخرى التى كان ينتقل بينها ، في فترة زمنية واحدة ، في حرية وثقة بالنفس لم تتوفر بهذا القدر في فنان معاصر آخر .

كان إقبال « كوكتو » على الفنان الأسبانى يشوبه شيء من الغموض ولكن « بيكاسو » بالرغم من أى شيء ، تبين « كوكتو » على الأقل خلال غياب « أبوللينير » الذى كان في جبهة القتال ، كما تبناه من جديد في الخمسينيات ، بعد وفاة صديقه الحميم الشاعر « يول إيلوار » .

● التقى جان كوكتو لأول مرة ببابلو بيكاسو في باريس في خريف ١٩١٥ ، بمسكن الشاعر الفرنسى الكائن في ١٠ شارع انهو ، حيث كان « كوكتو » طويح الفراش يعانى من نوبة برد شديدة . وكان « بيكاسو » في صحبة صديق مشترك ، هو « إدجار فاريس »

وقد وصف « كوكتو » هذا التعارف بأنه « لقاء نقش في النجوم » وفي زيارته الثانية للفنان الأسبانى المرموق الذى افتتن بفحولته وحضوره المهيب ، لبس كوكتو تحت

« بيكاسو » أن يتعاون معه ، ومع الموسيقى « ساتي » في بآليه « الاستعراض » ولم يكن بيكاسو قد خاض تجربة المسرح حتى ذلك الوقت ، ولكنه ، بالرغم من ذلك ، قبل التحدي .

وفي سبتمبر ١٩١٦ ، بدأت لقاءات الأساطين الثلاثة ، الشاعر والفنان ، والموسيقى لتبادل الأفكار والآراء إما في مسرح « بيكاسو » وإما في مسكن « كوكتو » حيث كانت أم « كوكتو » تعامل أصدقاء ابنها الصعاليك باهتمام .

وفي خريف ١٩١٦ نفسه مرت فكرة بآليه « الاستعراض » الأساسية التي انفرد « كوكتو » بوضعها ، بتحويلات جوهريّة . وهذا امر غير مستغرب . فمن المستحيل أن يُجمع أولئك الثلاثة ، وكل منهم له رؤيته الخاصة والمتميّزة ، على رؤية واحدة ، تذوب فيها كل تلك « الأنوار » المنضخمة .

وقد بدأت المتاعب في مرحلة ميكرّة عندما هدد « بيكاسو » ، الذي لم يكن مستعداً لإضافة أي شيء من عنده ، بكتابة صيغة جديدة . « للاستعراض » بتحرير من المؤلف الموسيقى « ساتي » .

وكتب « ساتي » إلى صديقه يقول : « الاستعراض يتغير إلى الأحسن ، من وراء ظهر « كوكتو » ! « بيكاسو » لديه أفكار تعجبني أكثر من أفكار صديقنا « جان » و« كوكتو » لا يعرف عنها شيئاً . فما الذي يمكن عمله ؟ « بيكاسو » يريدني أن أستمع في استخدام نص « كوكتو » مع أنه سيعمل على وضع نص آخر ، نصّه الخاص ، وهو مذهل وعبقري !!

إنني أشعر بالعصبية والحزن فما الذي يمكن عمله ؟

ويقول « براون » إن « ساتي » لم يكن في الحقيقة متوتراً ، بقدر ما كان « كوكتو » نفسه متوتراً عندما علم بما كان خافياً . ولكنه لم يملك إلا أن يذعن . وذلك لأنه أولاً : كان أعجز من أن يتصدى لبيكاسو ، وثانياً : كان يرغب في إنقاذ « الاستعراض » . هكذا جمع ، كوكتو بين « بيكاسو » و« ساتي » والتقم ، ثلاثتهم على صعيد العمل المشترك ، وهو فكرة بآليه ، « الاستعراض » التي وضعها « كوكتو » ولكن هذه الفكرة ، لو لم يتحمس لها دياجوليف ، صاحب فرقة « الباليه الروسي » والاميرزاريو الشهير ، لما كانت قد ظهرت الى الوجود . ويمكن

أيضا إضافة هذا القول : ولما كان المسرح الحديث بالصورة التي نعرفها عليه اليوم .

وكان « كوكتو » قد التقى بدياجوليف في ١٩١٢ فراح يلاحقه عارضا عليه خدماته : « مايسسترو » ما الذي أستطيع أن أفعله لك ؟ وكان ردّه « دياجوليف » ، أذهبْ شئني . وبعد خمس سنوات ، كتب « كوكتو » بالخط العريض في كراسة مذكراته « لكنني مبتذل » .

وكانت النتيجة « الاستعراض » farade وتستخدم هذه الكلمة في فرنسا في وصف عرض فنان الشارع المتجول أو العرض الجانبي الذي يقدمه البهلوانات والموسيقيين ، وغيرهم . لاجتذاب الزبائن إلى داخل خيمة العرض الأصلي .

وقد انضم إلى الشاعر والفنان ، والموسيقى ، في مرحلة لاحقة الراقص ومبدع عروض الباليه ، الكريوجراني «ليونيد ماسين » وكان هو الآخر أسطورة زمانه .

لا جدال في أن المسرح هو قبل كل شيء ، عمل جماعي . أي أنك لا تستطيع أن تنسب نجاح عمل مسرحي إلى فرد من مجموعة الفنانين ، الذين تضافرت جهودهم



ولا يملك المشاهد إلا أن يلاحظ
أول وهلة كيف كان « بيكاسو » يحدّد
ملاعب الشخصية من خلال تصميم
الملبس ، بأقلّ وأبسط الخطوط ،
وكأنه كان ينقل عن نماذج تتحرّك
أمامه .

ولعلّ ما يثير الدهشة حقاً أن
بيكاسو الذي لم يكن يعرف من
المسرح إلا السيرك ، غاص مباشرة إلى
جوهر المسرح المعاصر الذي حطّمت
فيه العرائش والإقنعة الكهنوتية ،
بدءاً من الرمزيين « والفرد جارى »
إلى « جان جينيه » ، وإيهام صندوق
الوهم . وكان ما فعله هو مجرد نقل
من مشاعره تجاه الخداع البصري ،
من اللوحة إلى المسرح .

أقول لمن يراوده الشك عليك
بزيارة « مركز الرسم » في « سوهو »
بمأنهاتن « حيث يقام معرض
استعراض « بيكاسو » من الورق
إلى المسرح ويضمّ المعرض ، الذي
أقيم بالتعاون مع متحف « بيكاسو »
في باريس ، أكثر من ستين تصميماً
ابتدعها الفنان لعرض الباليه .

وتشمل التصميمات تخطيطات
بالقلم الرصاص والحبر للأيدي
شخصيات المديرين ، تركيبات
تكبيرية بارتفاع ١٠ أقدام ورسومات
بالألوان المائية والجواش للبهلوانات ،
الذكور والإناث ، والستارة الخلفية
والمشاهد . ويضمّ المعرض أيضاً
صوراً فوتوغرافية للإنتاج الأصلي ،
بما فيها صورة بانورامية ملونة
للاستارة ، وتكبيرات للمشاهد ، كما
يعرض « مركز الرسم » مخطوطة
النوت الموسيقية لإريك سلتى ،
ونسخة من كتالوج العرض الافتتاحي
الذي كتب مقدمته الشاعر « أبو
للينير » .



لتحقيق هذا النجاح . وحتى لو تهيأ
لعمل ما مخرج عبقرى ، فليدون تولد
عناصر تمثيل ، وديكور ، وإضاءة على
نفس المستوى وقبل كلّ ذلك : نص
جيد ، سنضيق جهود المخرج هيأه .

هذه مجرد بديهية وقاعدة ،
لا محلّ للطعن فيها ولكن كما
نعرف ، فلكل قاعدة استثناء . وهل
هناك مدعاة للاستثناء أقوى من
وجود « بيكاسو » بالذات ؟

ولن يراوده الشك في تلك الحقيقة
التي لا يجادل فيها إلا مكابر ، ونحن
نعيش ، للأسف ، في عصر تغلو فيه
كل الأصوات بالحقائق أحياناً ،
بالأكاذيب في معظم الأحيان ، تحت
شعار « ما بعد الحداثة » الذي يسبغ
الشرعية على الجميع .



لقد كان « بيكاسو » هو صاحب فكرة تجسيد الأصوات ، (التي كانت في الأصل مستعمل من خلال ثقب في الستارة الخلفية فضائل كل مؤد في شخصيات أكبر من الحجم الطبيعي تدعى : « المديرون » . ويظهر المديرون ، كما صمّمهم « بيكاسو » في كتل تكعيبية ضخمة لا تبيّن شيئاً من الممثلين المختفين داخل التركيبة ، كان أجزاء مقطوعة من الستارة الخلفية راحت تتحرك على خشبة المسرح . وبذلك استحدث « بيكاسو » بدأً اقتنع كوكتو بأهميته في النهاية . فقد شجّع الفكرة الأصلية للصراع بين الوهم والواقع — وهو موضوع « الاستعراض » نفسه .

فالمديرون ، كما استخدمهم « بيكاسو » قطع من الديكور . وهذا هو دورهم بالذات . وبذلك أصبحوا رموزاً للإلهام مكتسبين بذلك نوعاً من الواقعية لن يحققوه إذا اتخذوا صورة واقعية أو كما يقول « هيجل » ليس أصدق من المظهر كالمظهر .

وعندما افتتح باليه « الاستعراض » بمسرح « شاتليه » . بياريس ، يوم ١٨ مايو ١٩١٧ ، لم يكن يحمل من نص « كوكتو » الأصلي إلّا القليل .

ولا تناقض في ذلك فالقدماء الذين لعبت الموسيقى في حياتهم هذا الدور الهام ، كانوا يجهلون كليةً الهارموني الذي يشكل أساس الموسيقى المعاصرة نفس .

وهذا التحالف الجديد — وأقول إنه جديد لأنه حتى الآن كانت المشاهد والملابس لا ترتبط إلّا بوشائج خيالية ، قد تمخّضت في « الاستعراض » عن نوع من الانطلاق لسلسلة كاملة من البيانات العملية عن « الروح الجديد » الذي يفصح عن نفسه اليوم ، والذي من المؤكد أنه سوف يستهدف أفضل عقولنا . ويمكننا أن نتوقع منها أن

ويقول الشاعر « جيم أبو اللينير » في المقدمة التي كتبها لبرنامج العرض الافتتاحي في ١٨ مايو ١٩١٧ . « إنها قصيدة مشهدة حولها الموسيقى المبتكر إريك ساتي » إلى موسيقى مغيرة بصورة لآلة صافية وبسيطة ، إلى حد أنها فيما يبدو تعكس روح فرنسا رائدة الشفافية .

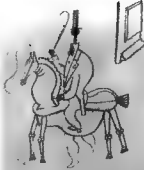
إن الفنان التكعيبى « بيكاسو » وأشد الكريجرافيين جسارة « ليونيداماسين » حقاً هنا بنجاح ولأول مرة ، هذا التحالف ، بين الفن التصوير والرقص ، بين الفن التشكيل والفن الإيمائى ، إنه يشير فن لاحق أكثر شمولاً .

مثل خطوات الحصان الواقعية في « الاستعراض » المَكْرَن من راقصين اثنين ، أحدهما يقوم بخطوات القدمين الأماميتين والآخر القدمين الخلفيتين .

ويمكن أن يقول المرء ، إن التركيبات الرائعة لشخصيات « المديرين » العملاقة والمذهلة ، قد ساعدت على إعطائه دفعة تحرر ، بدلاً من وقفها عقبة أمام خيال « ماسين »

وبالرغم من حماس « أبو اللينير » و « إريك ساتي » نفسه لإضافات أو تصويرات « بيكاسو » في صياغة « كوكتو » الأصلية لفكرة « الاستعراض » ، تعتقد « ديورا روتشيد » مؤلفة كتاب « العرض » ، الذي يدعى حقيقة إلى مستوى أطروحة دكتوراه من حيث الجهد العلمي الذي بذلته في جمع وتحليل المعلومات ، أنه لولا تدخل « بيكاسو » و « ساتي » بالصف والإضافة في نص « كوكتو » لكان العمل النهائي أكثر وحدة وتماسكاً من العمل الذي نُفذ بالفعل .

وقد افتتح باليه « الاستعراض » يوم ١٨ مايو ، ١٩١٧ ، في وقت لم تُصمم فيه نتيجة الحرب بالنسبة



ومع ذلك ، فالموتيف لا يُستنسخ ولكن يُعاد عرضه ، بدقة أكثر ، إنه لا يُعاد عرضه ، ولكن بالأحرى يُوحى به بطرائق التركيب التحليلي الذي يحيط العناصر المرئية للشيء ، وإذا أمكن ، يُحيط شيئاً آخر أيضاً ، متجهة متكاملة ترمي إلى المصالحة بين المتناقضات ، عن طريق نبذ أية محاولة لرسم المظهر المباشر للشيء . وقد طوَّع « ماسين » نفسه على نحو مُثير للدهشة ، لنظام فن « بيكاسو » . لقد تعرّف على نفسه فيه ، وأثرى فنه باختراعات مُمتعة

تحقق تغييرات عميقة في فنوننا وعاداتنا عن طريق الجبور الكلي ، لأنه من الطبيعي ، بعد كل شيء ، أن

تواكب إيقاع التقدم العلمي والصناعي

والشيء الجديد بالملاحظة ، أن « أبو اللينير » اشتق لأول مرة كلمة « سوريري » التي لم يكن لها وجود قبل كتابة مقدمة برنامج « الاستعراض »

وفيما يتعلق بدور « بيكاسو » بالذات ، يقول « أبو اللينير » أيضاً : « إن الملابس والمشاهد في « الاستعراض » تبين بوضوح أن هدفها الرئيسي كان أن تُستخلص من الأشياء أقوى شحنة جمالية ممكنة . فقد بُذلت غالباً محاولات لإعادة التصوير إلى أشدّ عناصره غريباً . ول معظم أعمال الفنانين الهولنديين ، ول أعمال « شاردان » وأعمال الانطباعيين ، يكاد المرء يجد أي شيء ، عدا التصوير .

إن « بيكاسو » يذهب إلى أبعد ما وصل إليه أي منهم . ويتجلى هذا في الاستعراض وهو عمل سرعان ما يتحول فيه شعور المرء الأول من الدهشة إلى الإعجاب . والهدف هنا ، قيل أي شيء هو التعبير عن الواقع .

لفرنسا ، بينما كانت الأتباء السيئة
تتردد في كل مكان .

وكان العرض الافتتاحي
للاستعراض مخصصاً لتكريم الجنود
الفرنسيين المشوهين وقد جاء لسوء
حظ أصحاب العرض ، في وقت كان
فيه مصير فرنسا نفسه مهدداً .

وكان هذا المناخ النفس المتوتر ،
ومشهد جرحى الحرب ، كافياً
لإسباغ المسرح بغلالة من القلق
والاكتئاب . وبدلاً من بثّ الحماس
الوطني في النفوس الهلعة والقلقة ،
كان « الاستعراض » زاخراً بالعناصر



الفردية تشييدات تكعيبية ، بارتفاع
١٠ أقدام تتحرك حول المسرح
وحصان « الفودفيل » ، والوالد
أيضاً ، الذي يتقمصه بهلوانان
وحاوي صيني يتقاذف الكرة ، وفنّانة
أمريكية نمطية .

ووسط هذا الحشد من

الشخصيات المتنافرة تملأ أصوات
كورس من الماكينات الكاتبة ، وطلقات
مسدس متعاقبة ، وأصداء صليل
جرس ، وصغير سفينة بخارية ،
وتنككات مؤثرات المؤثر مطنخة
بجعل من موسيقى الراج لإرفينج
برلين .

ولا غرابة إذن أن يكون سقوط
« الاستعراض » في عرضه الأول ، في
مخاض توتر قومي ، مُدَوِّياً !

« ديريدا » وميراث « هيدجر »

من هذا العام ، بأن فكره بعيداً عن روح المنظومة المعرفية الكاملة المتكاملة ، أى أنه — بمعنى آخر — لا يعرف النظام النهجى الصام . وربما كان فى هذا التصريح ما يفرى بالحديث حول صلة « ديريدا » الفكرية بسلفه الفيلسوف الألمانى « مارتن هيدجر Martin Heidegger » . (١٨٨٩ — ١٩٧٦) ، وهى صلة لا يمكن أن تكون هامشية أو جزئية كغيرها من الصلات والتأثيرات الفكرية الأخرى العديدة التى تسميت إلى فكر « ديريدا » من فلاسفة ومفكرين مثل : « جان روسيه » و « ميشيل فوكو » و « إدموند

Memoires d'aveugle) وعنوانه الفرعى : (الأوتوبورتريه وأثار أخرى L'autoportrait et autres fuines) . كما أعيد طبع كتابه عن « هيدجر » ، الذى كان قد نُشر من قبل تحت عنوان : (عن الروح : هيدجر والسؤال De l'esprit. هيدجر والسؤال Heidegger et la question) . وأعيد كذلك نشر كتابه عن الفن التشكيل وعنوانه : (الحقيقة فى الفن التشكيل La Verite en Peinture) ، والكتابان الأخيران كلاماً عن دار (فلا ماريين) . وقد صرح « ديريدا » فى مقابلة أجراها معه محرر مجلة (الماغازين لپتيرار) فى شهر مارس

تميزت الحياة الفلسفية الفرنسية فى الآونة الأخيرة بإصدارات عديدة ومتتالية ومتنوعة للمفكر « جاك ديريدا Jacques Derrida » (١٩٣٠ —) ، فقد صدر عن دار المنشورات الجامعية الفرنسية كتابه الضخم : (مشكلة الميلاد فى فلسفة هوسرل Le Probleme de la genese dans la Philosophie de Husserl) ، وعن دار جاليليو كتابه الضخم الآخر : (من القانون إلى الفلسفة Du droit a la Philosophie) ، وعن مجمع المتاحف القومية الفرنسية صدر له كتاب : (مذكرات ضريح

جاييس ، و « إيمانويل ليفيناس »
و « هيجل » .. وغيرهم .

لقد أوضح « ديريدا » في كتابه الصادر في شهر مايو ١٩٧٢ من دار (فيتوى) بعنوان : (مواقف Positions) — وهو عنوان يذكرنا بعنوان أحد كتب « لويس التوسير » ، الذى تعرف عليه « ديريدا » في مدرسة المعلم العليا موسم ١٩٥٢ / ٥٣) فلتلمذ عليه ثم أصبح زميلاً له في المدرسة نفسها طيلة عشرين عاماً — أوضح « ديريدا » في هذا الكتاب ، أن مشروعه الفكرى يتمثل في الإجابة عن جملة الأسئلة التى لم يستطع « هيدجر » الإجابة عنها ، فهو يقول : في صفحة ١٨ (ما كان ممكناً أن أحاول أى شيء بدون افتتاح الأسئلة الهيدجرية) .

ومحور الأسئلة الهيدجرية في نظر « ديريدا » هو سؤال : الروح بوصفها شملة ، أو (الروح — الشملة) ، أى أن الروح شملة تشمل نفسها بكل شيء آخر ، لسان نارها يلهبها ويمتد إلى خارجها .

غير أن سؤال الروح — حسب تحليل « ديريدا » نفسه — سؤال حاول « هيدجر » دائماً أن

يتجنبه . فهو يقول في كتاب (الوجود والزمان — ١٩٢٧) ، إننا ينبغي أن نتجنب عدة مصطلحات ، من بينها مصطلح (الروح Geist) . وفي عام ١٩٥٢ ، أى بعد أكثر من ربع قرن من ذلك النص الدال ، يتحدث « هيدجر » عن الشاعر الألمانى « تراكل Trakl » . فيقول إنه حرص دائماً على اجتناب كلمة الفكرى أو (الروحى Geisting) ، ويبدأ جلياً أن « هيدجر » يحبذ ذلك .

وكان « هيدجر » قد استبعد في عام ١٩٥١ مصطلح (اللاهوت) من معجمه الفلسفى ، وهو مصطلح ذو صلة وثيقة بمصطلح (الروح) . في التقليد الفلسفى ، ثم صرح في عام ١٩٥٢ ، بأن قضايا (الإيمان) قد تكون مهمة في حد ذاتها ، لكن لا مكان لها في مجال الفكر الفلسفى المعاصر ، ذلك أن فكرة (الإيمان) شائتها شأن فكرة (الروح) ، تُعد من بقايا التراث المدرسى وتراث العصور الوسطى .

ويحاول « ديريدا » مع ذلك ، أن يتتبع فكرة (الروح) وتطورها

في اللاهوت الوجودى لدى المفكرين الوجوديين المؤمنين ، وهو الاتجاه الذى وقف ضده « هيدجر » وحاول أن يقوضه ، لكن « ديريدا » يرى أن « هيدجر » حاول أن يستوحى الرصيد الرومانى لصمره في كتاباته بين عامى ١٩٢٢ — ١٩٣٥ ، وعمل وجه الدقة في نظره التالية :

الخطاب الذى ألقاه عند تنصيبه رئيساً للجامعة — كتابه عن الميتافيزيقا بعنوان : (مدخل إلى الميتافيزيقا) ، وهو المدخل الذى مهد للمحاضرة المعرفة باسم : (ما لميتافيزيقا) — مؤلفه الضخم حول « نيتشه » . وقد ظل الرصيد الرومانى لمشرين عاماً أخرى بعد هذه المؤلفات ، مصدراً حياً من مصادر « هيدجر » خاصة في كتاباته عن « شيلينج » و « هولدرلين » و « تراكل » .

إن اعتماد « ديريدا » منذ بداية السبعينيات بفكرة (الروح) خلال بعض قراءاته للنص الهيجلى ، كان منطلقه الثابت للحصر في جذور الهوية الفلسفية والهوية الوطنية والقومية للفلسفة ، يتجلى ذلك بوضوح : (البئر والهرم : مدخل إلى علمية هيجل) و (هومس

الأسطىفة) الصادر عن دار (ديوى) عام ١٩٧٢ ، وكذلك (قرعة الحزن) عام ١٩٧٤ . ولم تكن قراءة « هيدجر » بعد ذلك إلا اختباراً لهذه الأبحاث .

في هذا السياق من البحث والتفتيح في تراث « هيجل ، و « هيدجر » ، كانت فكرة (الروح) في نظر « ديويديا » ، محكومة بفرضية تقول إن مزيداً من الوضوح ، خاصة الوضوح المنهجي للعبة الروحية ، ربما يقربنا من بعض الإلماعات الهيدجرية ، التي لم يرد لها « ديويديا » أن تتحول إلى معقولات ، مستنداً في ذلك إلى عبارة « هيدجر » التي تقول : (إن ما لا يُفعل هو أكبر هدية Geschenk يستطيع أن يقدمها الفكر) .

إن الروح ليست تقيض الطبيعة كما تصورت الميتافيزيقا ، بل هي مصدر تفكيك الميتافيزيقا ، لكنها في (الزمان والوجود — ١٩٧٧) ، كانت لاتزال سجيناً المجمع الميتافيزيقي ، وأقله مقابل (الشيء) أو الحد الميتافيزيقي للشيئية ، وعلى وجه الخصوص شينية الذات وذاتيتها في التصود الديكارتي . وهكذا كانت مقولة

الروح تضم مقولات أخرى عديدة ، مثل النفس — الوعي — الشخصية ، لأن الروح في النهاية ليست الشيء ، كما أنها ليست الجسد .

تجرب هذه المتحولات التساؤل حول وجود (الأنية Dasein) عند « هيدجر » ، فالروح والنفس والوعي والذات والمقل والحياة والإنسان ، كلها مقولات مرتبطة بالموقف الديكارتي المبني على ذاتية (الكوجيتو) ، ومعنى ذلك ، أن « هيدجر » يرفض فكرة الأصل المطلق للوجود ، فالأنية عنده هي أصل العالم وطينته الخام . وإذا ، ينبغي تفكيك مقولة (الروح) للوصول إلى أعماق الإنسان اللا روحية واللا نفسية واللا واعية ، وهذه الأعماق هي الكينونة الزمانية للروح (الزمان والوجود : فقرة ٨٧) .

عند « هيدجر » بعد ستة أعوام من هذا التحليل في (الزمان والوجود) لم يجد (الروح) غير التوكيد الذاتي للجماعة الألمانية ، وذلك عبر فكرة القيادة ، أو الزعامة ، فالزعامة روحية بالطبع ، غير أن الزعيم يدعى أنه لا يستطيع أن يفقد إلا إذا كانت تقوده أو تحركه (مهمة) جليلة روحية هي

الأخرى . وهكذا لا ينقسم التوكيد الروحي عند (هيدجر) من الطابع الألماني للجماعة ، لأنه سمة بارزة من سمات الشعب الألماني .

يربط « هيدجر » بين القوة وطبيعة الصبر الروحي للشعب الألماني فيقول : (إن إرادة جوهر الجماعة الألمانية ، هي إرادة العالم ، بمعنى إرادة المهمة الروحية التاريخية للشعب الألماني) .

هكذا نرى أن حد الروح في نظر « هيدجر » ، يمكن في التصميم على معرفة ماهية الكينونة ، وهو التصميم الذي يتفق ومبدأ البحث عن الأصل ، أي أن العالم = المعرفة ، ولكن ذلك لا يعني أن الطاقة الروحية للشعب تنبع فقط من البنية الثقافية الغوقية ، ولا من ترسانة المعارف والقيم العملية ، بل تنبع أساساً من الطاقة العميقة المحفوظة على قوى الشعب الأرضية والعرقية كمصدر ثورات وقوة تحريك تشمل أئمة كلها . من هنا يكون البُعد الروحي هو الضمان الوحيد لشموع الشعب .

هكذا لم يعد مفهوم الروح مرتبطاً بمفهوم الذات الميتافيزيقية ، الأمر الذي لا يتناقض مع ما جاء في (الزمان

والوجود) ، كما يبدو جلياً أن التاريخ يعتمد على مباشر وجوهري بالطبيعة الروحية ، وما ينطبق على التاريخ ، ينطبق أيضاً على العالم .
وعلى الرغم من تحليل هيجر ، السابق ، فإنه يتفق في هذه النقطة مع نظرية هيجل ، ومع ما سيرد في عمله اللاحق :
(مدخل إلى الميتافيزيقا) .

ظل سؤال هيجر - المهورى ، يدور حول إمكانية إعادة (الروح) إلى العالم ، الذى خلا من المذاهب السياسية والفلسفة المثالية الكبرى ، خاصة في ألمانيا ، فكيف ترتقى الروح بهذا العالم من مستوى اللامبالاة إلى مستوى المسئولية ؟ كيف تذكره بأهمية سؤال الوجود من جهة ، وبإلحمة التاريخية للشعب الألماني باعتباره مركز الطوفان من جهة أخرى ؟ الشعب الإنسانى في نظر

هيجر ، مكلف من قبل الروح بتخليص العالم من الانحطاط الذى يعيشه ، وهى الفكرة نفسها التى نادى بها من قبل الفيلسوف الألماني «فيخته» في خطابه السابع إلى الأمة الألمانية . وتستطيع أن تلمس في كلا المؤلفين ، تنكراً واضحاً لمبدأ النسبية الحضارية .

إن «ديريدا» في عريته إلى تراث هيجر ، لا يعيد النظر في هذا التفتك ، بل يسلم به كما يفعل في الغلب كل المفكرين الأوروبيين ، حين يقومون بحصر النهضة الروحية سلفاً ، في حدود الفكر الأوروبى بشكل عام ، والفكر الألماني بوجه خاص .

ولا شك أن هذه الرؤية ، تخلق الفكر الأوروبى على ذاته ، وتحدّه بتراث الضام الضيق ، ذلك التراث الذى يتحول بالنسبة للأوروبى إلى النموذج مقدس تلهث

وراءه شعوب العالم الثالث ، على الرغم من ظروف حياتها المختلفة ، وواقعها الحضارى المغير .

نقطة الانتقاء المركزية إذن بين «هيجر» و «ديريدا» هى مشروع النهضة الروحية الأوروبية الكبرى على حساب الثقافات والحضارات والخصوصيات المتنوعة والمختلفة الأخرى . هى بالتالى نهضة مطبوعة بطابع التناقض : فمن جهة هى مغلقة أمام الطول التى تقذفها الفلسفات الميتافيزيقية التقليدية ، ومن جهة أخرى لا تخرج عن نطاق الفلسفات الدوجماتيقية القديمة ، لأنها ترفض الحوار والانفتاح وتدعى امتلاك الروح الأوروبية لكامل عناصر النهضة العالمية .

وربما كان فضل «ديريدا» ، أنه ظل واعياً بهذا التناقض .

تراسلت حول فكر ديريدا :

- ليس ميشيل ، جاك ديريدا ،
- لارول فرنسوا ، فلسفات الاختلاف ، (١٩٨٦) .
- كريمان سارة ، مراسلات ديريدا ، (١٩٨٤) .
- جيوفانا نيجلي دانيال ، الكتابة والفكر ، (١٩٧٩) .

- الصوت والظلمة - مدخل إلى مشكلة الملامة في نصوص هيجل ، (١٩٦٧) .
- حطريات البطل ، (١٩٧٣) .
- يقع على (التهمة) البارزة التى تبنتها للفلسفة في الماضي ، (١٩٨٢) .

مؤلفات : ديريدا ،
الذى لم تذكر ضمن النص :

- أصل الهندسة - كتاب إدmond هيل الذى نشره جاك ديريدا عام ١٩٦٧ ، وترجمه و قدم له .
- يقع على علم النحو ، (١٩٦٧) .
- الكتابة والاختلاف ، (١٩٦٧) .

أصدقاء إبداع

الشعر

استغلضني ما جاء بالمتنصية لعدد للسبع (يناير ١٩٩١) من مجلتيك إبداع ، التي عرض فيها الأستاذ الشاعر أحمد حيد المعنى حجازي لجمهور الثقافة في بلدنا العزيز مصر تحت اسم : لألفية الصلابة (صلابة الصلحة ثم تعرض لصلوبات الأسلوب الصلابة في مدرسة النشاط الثقافي ..

وقد يكون من الأساليب الجهورية لتدري الثقافة بصفة علمة خراب النقد الحقيقي وتلكس الانتماء الشريف للواءة عن أداء واجبها التقدي ..

لهذا أقترح على مجلة إبداع أن تولى جانباً من اهتمامها للعملية النقدية بإستناد نقد كل عدد ، إلى أحد النقاد المحرضين لفتنته بذلك مجالاً أرحب للنقود والمناقشة وتبادل الآراء ... ونتمنى من القلم الفنى والأدبية

١٦٤

ورشامة الجهورية والجدل في الملل الثقافي ، وما يسعد أيضا على تنشيط للتوزيع .. المصرية ..

تحياتي وإعجابي بمجلة إبداع في اتجاهها . وحرصها على التعامل مع نخبة مفتخرة من الأدباء المحرضين . فما أحوجنا إلى أن نعيد أسماء (الثقافة) و (الرسالة) ... محمد أمين عوض الله (جدة) الإنسان ... أما للشعر فقد كان أعليه ميالا إلى الإغراب والموسيقى .. ثم لماذا لا تنشرون شعرا بلغة الملمية ؟ وبعض الدراسات عن الألب الشعبي ؟ ... لقد أصبح الاحتياج إلى مجلة إبداع ملسا جوهريا بعد ما تشعب عن قرب احتجاب مجلة (شعر) .

قسطوف

من قصيدة (يقولون)
للشاعرة : ميهةل أبو زيد — القاهرة

أنا شبر زائد الأسمة

وكتبت أولي الخلفش

واسخر من يريدين قهر العواطف

واسأل نفسي طويلا :

لماذا يقيمون تلك الحواجز

إنه من الغريب ألا يكون بمصر بلد الثقافة
والإشعاع الأسمى والفنى ، سوى مجلتي
أو ثلاث لا تجد من يقتنى أعدادها ، كما

بين السماء وبين القمر
وبين السحاب وبين المطر
وما بين نهر الجنين وبين النملأ ،
ضففت ... ضففت ... ضففت
وجرح قلبى غشاء الكلام
من قصيدة (قصائد
للشاعر : محمد فحى غريب — القاهرة
— قمر ضائع ينام
.. فى سماء شديدة
— وقدم بلا غشام
تلك دنياهم .. وتلك
نشوة الحب فى الخلق
من قصيدة (اشتمالات ثار قديم)
للشاعر : « سعد جبر الجعدى » — جدة
ترجل عن الليل
فثق خيوط الزنائر
تدور على الأرض ..
يا أيها المستقل بلوى السديم
ترجل عن الليل ..
شق الطريق إلى الشمس ..
جود حسانك ..
من قصيدة (انش)
للشاعرة : « وهى جابر عبد الحليم »
القاهرة
دعنى أنتدى من كوى جارئة
لا تنفك غير إشارات الأيدي ..
مهنتها : أن تملأ أوقات بغير
في هذا الحراب الوثنى
وتتقدم للرب .. لكن يمنع عمره أعواما
كى تمنحنى الأمان
وتعانس دوى السهال !

دعنى ألس نفسى
دعنى كى أترك هذا الضمض
من قصيدة (لماذا الرجول ؟)
للشاعر : « محمد خضر عرابي » — جزيرة
شنتويل
غريب هو الليل ..
يحمل لوى السواد
ولوى المداد ..
ولكنه فى عيون الأحبة ..
يبقى ملأاً لكل الحكايا ..
ويحفظ سر المحبين عند الفراق
من قصيدة : (رحلة)
للشاعر : « محمد فهم شرف » — مصر
اللياق
تدور بين الأرض ودورها فى جنون
فتدور ألسنى :
نواحي ينسجها منكبوت
فتاة يحركها شيل لولاي
وتدب يلائن
فاز صفر يعوم الصلاة
يتم الصلوة قرأ عود
خطابى تنكى .. ويوم يفتح
وأن آخر الصب .. خلف الصلوة
تجرى مراسم صلب السبع !
من قصيدة (اصطدام)
للشاعرة (هناء الفروقى) — القاهرة
وامتد البحر بغير ضلوف يثقب جسدى
يامرئى أن أكون تلك الجملة :
(الجسد الملقب بظوب يمتد البحر)
لكنى حبه وأضحت
قال : اللجس :

ميتا مرأوخ بالضمه
المثقب :
صلة للمبتدا المذكور بظن الجملة
قلت له : والباقي ؟
لغضار البحر بأن أصبت .. أصبت
وعانى كى أخرج من أعماله
.. ففرت
لكنى ما كنت ألكم لائلنى
حتى صدمتني ذاتى .. فولعت
وركت على مراب الموج .. أغنى
واضى .. ثم بكيت
من قصيدة (امرأة تدعى خلة)
للشاعر : « أحمد محمد حسن » — تونس
(إذا كان أبى اللؤلؤ المجهى قد قتل
الخطية العادل : فمأذا من اللؤلؤ ؟)
« اللؤلؤ » من شيرير قبلتنا
سبحاً لك
زأى عهد الصب بلمساج
تكتشف السر
أعدى أشراب « سلمى »
أراى أزياء العصر
ملا حياهم الصهد تسبها عطرا
كتب لكل بلى حقا
ولن شاء .. بخافى زججا !
انطق تجر الموت ضياعاً من انيون
بعد الأراء بأن يوقف تحويل العملة
.. نحر جيب اللقراء
حتى لا يذاد الفئ فراء
أمن أبناء الليل بولغاء يغير المشاق
فصارت كل الأيام محاق

يقترح علينا الصديق **محمد أمين عوف** الله « مشكوراً — في رسالته التي تنصدر هذا الباب — بعض الأفكار الطريفة ، وهي على طرفتها ، لا تتلقف كلها وبسياسة المجلة ، بينما ينصب اهتمام المجلة على إحياء النقد التطبيقي المخصص ، ومتابعة المبدعين المتميزين ، من خلال دراسات مكثفة تحمل أبعادهم ، وتصل بينها والقراء وهذا هو ما ياتم به « جابر مصفر » و **محمد أمين العالم** ، و **هسرى حافظه** و **صلاح فضل** ، و **إدوار الخواطر** وغيرهم . أما الشعر المأمى ، فهو لا يدخل في سياسة المجلة ، لأن هناك مؤلفاً منا غيره ، ولكن لأن فتح باب لشعر العالمية المصرية مثلاً ، لا يمكن أن يتم — من حيث المبدأ — إلا إذا فتح الباب أيضاً لشعر الهجاء العربية الأخرى وهذا فوق طاقة المجلة لأنه عبه إضمار يظل مفروضاً الأساسى . أما الدراسات المتميزة حول الآداب والفنون الشعبية فلا مانع من قبولها لكن تنظر في السياق المناسب .

المقطع الذى تقدمناه وسوف نحرص على تقديمها تحت طراز : (قطوف) ليست تقويماً نهائياً لأصنام هذه المقاطع ، بل هى على العكس من ذلك ، تشجيع على الإبداع وحض على الإقتناء . لأن معظم هذه القطوف مقتطع من قصائد لا تعرفها السلامة اللغوية أو العروضية ، ولكن ما يبرزها بالقياس هو نضج التجربة وانسجامها مع البيئة الكلي للقصيدة . ونحن يتفق ذلك سجد القصيدة طريقها للنشر في متن المجلة .

بريد الشعر يحمل إلينا تجارب عديدة متنوعة وقد تراكم لدينا وافر من القصائد العمودية ، وسوف نتألف هذه القصائد في هذا المكان من العدد القادم . أما القصائد الأخرى فهي موزعة بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر ، شعر أتها جميعاً — للأسف — غير صالحة للنشر إما بسبب ما في القصائد التفعيلية من خطأ أو اضطراب عروضى كما في قصائد « على حداد عافية » من شبرا ، « ومنعت عبد الرزق » من القاهرة ، ولى قصيدة (صفحات من الحب » للصديق « على محمد إبراهيم » من الجزيرة ولى قصيدة (الليليات) للصديق « على الجيلاوى » من الفيوم ، ولى قصيدة (انتحار) للصديق محمد مصعو ، أحمد « من طوان ، ولى قصيدتى (جنون الأحرار » — أمزان قلب) للصديق « خالد محمد محمود » من نجع حمادى ، وإما بسبب ما في قصائد النثر من ملاحظات تختلج خلف قناع الحدأة ، وتكتفى بمسكركتها الجاهزة في العلاقات اللغوية والصورية ، وأحياناً في الصياغة التعبيرية ذاتها ، ويصدق ذلك على قصائد الأصدقاء **مصطفى إجماع** من المغرب و « إبراهيم محمد إبراهيم » من القاهرة ، و **محمد حامد** من إمبابة ، و « محمد القلاوى » و **محمد إبراهيم خليل** من دمهور .

وتشارك معظم القصائد ، التفعيلي منها والنثر ، في هناك وأغلاط لغوية . سبق لنا أن نهينا آل ضرورة اعتماد الشعراء بتلافيها ، عن طريق مراجعة قصائدهم

ونقيحها وضبطها ، وإننا لنرجو من الأصدقاء أن يعودوا إلى ما سبق أن كتبناه في عدد ١ / ٧ وفى عدد ٨ / ١ في هذا المكان ،

رندو خاصة

الأصدقاء : « عوفى عبد الصادق على » — المنفوعة ، و « وام كلثوم بلعيد » — تونس ، و « إبراهيم فارس » — القاهرة — نعتذر عن عدم نشر قصائدكم ، فمستواها لا يرضينا للنشر ، ونأمل أن تتردوا في الكتابة ، وتهدوا أكثر — في هذه المرحلة — بالقراءة المثالية للندارج الشعرية الرليقة .

— الصديق : « سعد غزوق » .

نشكرك انطباعاتك الإيجابية ، واقتراحاتك المخلصة ، وسنحاول أن نأخذ ببعضها بما من هذا العدد ، خاصة في ملزمة الفن التشكيل .

— الصديق : **صلاح الدين فاروقى** سلامة العليدى »

لقد تسرعت كثيراً في غشيك الحاد ولى لهجتك الهجومية ، وأوت تأتيت قليلاً ، لعرفت أن السطر الخامس — بالتحديد — هو المفضل عروضياً ، ولما احتجت إلى كل هذا جهد في تطعيم القصيدة . فإذا أضفت إلى ذلك ، الضعف اللغوى للقصيدة ، استطلعت أن تعلم سيب رفضها ، فالشكلية ليست خطأ عروضياً أولغوياً ، فهذا أمر يمكن تداركه وإصلاحه ، وأحياناً نقوم بذلك وننشر القصيدة ، شريطة أن تستحق ذلك .

القصة

في البداية نحى روح فيقينا الغالي الفنان العظيم يوسف إدريس الذي لقيناه في الشهر الماضي، والذي جدد فن القصة القصيرة حين اخلص له وجهه هدف حياته، وكانت كل قصة جديدة يكتبها هي تجرته الأولى كما قال؛ يشطب ويضيف ويعيد الكتابة عشرات المرات، فإلّا قبل شهادتنا من كتاب القصة يستعيدون من تجربة هذا التراث الكبير.

ومرة أخرى نطلب من أصدقائنا أن يراجعوا لمصممهم قبل إرسالها إلينا؛ حتى لا نستهلك هذه الأسلحة الصليبية المخصصة للبريد في الشكوك من الأخطاء الإملائية والنحوية. وعليهم قبل ذلك أن يتحلىوا بكثير من الصبر والتواضع. وأن نقول لهم اقربوا جيداً للنصوص القصصية التي تشر في المجلة، لأننا نأمن أنهم يفعلون ذلك.

والبعض يشكون من إهمال مصممهم، وهذا غير صحيح، لأن كل قصة مهما كان كم الأخطاء بها، ومهما كانت رداءة الخط، تقرا بعناية شديدة ويرغبة في التجميع، وبينة نشر القصة إذا كانت صالحة للفن غير أننا لا نستطيع أن نذكر أسماء في كل عدد خلاصة أسماء هؤلاء الأصدقاء النشطين الذين لا يخلون عن كتابة الخطابات ومعاها القصص كما أن بعض القصص لا يمكن إرد عليها؛ لأنها لا تدخل في باب القصة بأي مقاييس.

● بشمس ريماء ثعالبى — أحمد فضري

محمد — كلية الآداب قسم الفلسفة جامعة القاهرة

يقول الصديق أحمد في رسالته مع القصة .. رجاء من كاتب نأفقه طالما أرسل إلّا مجلّتك الفراء قصصاً قصيرة كتبها بقلب ينضج مع أصل نهم في السماء كتبها وهو يطعم في نهرها، وما لأتلمح يا سيدي أن مجرد نشر هذه القصة سيكون بمثابة قوة دافعة لي لمواصلة المشوار .. وكنا نود أن ننشر هذه القصة ولكن للكتاب اختار منقطة مظلمة جعل بطله يتخبط في ظلامها بدون سبب، ثم انتهى حياته بعد صفحة ونصف هي كل القصة بلونت بلا سبب كذلك، إلا أن تكون تلك الأسئلة الصعبة مثل: «إن نضجاً» أو كلام والده «الحياة قصيرة كبيرة والأصغر من يلحن نفسه فيها» أو رؤيته للنساء المتحلمات بالسواد هي سبب موته.

ولكن الكاتب يملك أسلوباً متهدّداً، ويمكنه بالتأكيد مواصلة مشواره إذا اختار الموضوع

ويعد من هذه التروبيات الملهة.
● إنعام ربيعية .. وإيقاعات غريغية — سمير معوض — يوز سعيد
« كانت المرأة القابعة على حتبة الدار رفانة تكاد من فريضة سمعتها أن تسد على المارين في الزقاق كل منسك .. وأمامها طست نحاس مملوء بحزم نيات المخيعة مكثت في انهماك على تطليق لوراقها للخضراء والنفث بأعرادها للسنتسية الجرداء على الأرض، فتكويته كربة من هذه وكسي من تلك .. »

هكذا يبدأ الكاتب قصته. وهو ضويعها يتخلص في أن راوى القصة كان يبحث عن سكن

حتى وجده بالصدفة عند هذه المرأة السميكة، ولأن القصة الأولى قدمت له طعمها وشأياً ووعدت أن تكتفه بالليل، فقد كانت وحيدة عليه، ولكنها لم تات فذل هو يبحث عنها حتى وجدها في غريبتها نائمة .. مينة ..

والموضوع على غريبتها الشديدة، ليس وحده ما يلفت النظر في هذه القصة التي تنتهي بصوت المرأة بلا سبب، فللكاتب يبدل جهداً كبيراً حتى يكتب بثلث اللغة التي قرأنا نمولجها لها في بداية القصة، ويتجاوز للكاتب كثيراً حدود ما يمكن أن يصدر عن شخصية المرأة التي تجلس في الزقاق تعطف المارخية؛ فهي تقول الراوى حين تقدم له الطعام:

« لفتحات ياقن الأول، صباك ما برحت على لحم يطفك من مطالع النهار » أو تدخل معه في حوار فلسفي عجيب .. وتكتلى هنا بكلامها:

« الوحدة تطفن مضالمع البحر — رجل حتى يذهب واترك لي قرأناً يسكنه الشوق الدائم — الزلازل مسعدة — الضعوب والذليل خلقت لتتصارف »

لهذا وصفها الراوى قال:
« دحجنتي بنظرة حادة بعينيها اللتين تحكيان ليلاً غارت نجومه فصار سواده غريباً، وبالقلم من غواء هذا السواد خضما من الكحل اطرت به جفونها .. »

أو قال:
« كل فيها موانع، حتى لفحة الجيد وامتناز الذهود »

وهو ينظر هنا إلى بيت أبي القاسم الشابي المشهور ، وإن كان القارئ سيمعجب كيف يتم هذا التوقيع من امرأة تكاد تسد الطريق بضمفامة جسدها ؟

وراء ضعف القصة هذا الولوج الشديد باللغة في ذاتها وليس بالحدث أو الشخصية إلى جانب اللغة طبعاً ، ويمكن أن يسأل هذا الكاتب بالتحديد : إذا كانت قدرتك اللغوية بهذا الوضوح فلماذا يقع منك الخطأ ؟ كان تقول مثلاً : رشفنا ما في الإنداح حتى الثَّرء « مرحت من تولى أزرع الغرلة جبهة وذميراً » أو تعدل عن التصحيح فتقول : « تكاد .. أن » ؟

● اختياري دُلّني — محمد سعد شريف
تناقض هذه القصة مشكلة البطالة التي يعاني منها الضحايا وخاصة أولئك الذين تفرجوا من الجامعة ويتفكرون العمل سفوات طويلة ، ولكني يجسد الكاتب هذه المشكلة بجمال لحد الضباب يتقدم للعمل دلفناً « حائزتي » .. ولكن هذا في رأيي لم يجسد المشكلة ولم يلتصق بها ، فهناك كما عظم الكاتب شباب يغشون للعمل في مهون

لكن يكاد بالإضافة إلى أن سيطرة الفكرة على الكاتب جعلته يعمل اللغة إجمالاً واضحاً .

● من يوميات عبد الحي — وليد صليمان —
عمان — الأردن

لا توجد علاقة بين الجزء الأول من هذه القصة الذي يتحدث فيه الكاتب عن شقاء عبد الحي غير للبرق ؟ والجزء الثاني الذي يتحدث فيه عن زيجة عبد الحي المبتسمة دائماً للتصلة فاره وهناك الكثير من الأخطاء التي تهبط بمستوى القصة كقول الكاتب مثلاً : يفرج ورقة ويومض بها لها بنطاله « أو قرله « لا يوجد معه منديك » ،

● أبو علي الفاروق — زكريا محمد عبد
الغنى — أسبوط

مع كل التقدير للجوائز التي حصلت عليها قصصكم كما تقول فإن القصة التي أرسلتها لنا لا تصلح للنشر ، وذلك بسبب التقابل الحاد الذي تصر على أن يكون محورها : الفلترة الذي يخيف الناس يظهر عاجزاً مقهوراً أمام زوجته ، ولابد أن يتم أمام المرأة التي انضخت في مظهره وتركت زوجها الأبله لتذهب إليه .. وستكشف بعد ذلك

طبعاً أن زوجها الأبله هذا الفصل من القصة بكثير .. أما أن يتم كل ذلك في لحظة واحدة فينتكشف زيف الفتية وتضربه زوجته ويهرب من المني كله .. فهذه هي المبالغة التي لا مبرر لها .

● الإصدااء :

صلاح علي سيد — المرسى محمد البدوي —
لحلة الكبرى — أبو المعالي خيرى الرمادى —
البحيرة . ماهر منير كامل منصور — المنصورة —
محمد عبد الله الهادي أشرف رشاد حسن عيد —
لحلة الكبرى . أميمة عز الدين الزقازيق . سيد شوقي بنها . شريف حمدي البحيرة . بربينا عبد الغفار — تلا . محمد الثيامي — الرياض . محمد محمود السعيد عبد الوهاب — كلية الطب المنصورة

قرئت قصصكم بعناية ، نرجو أن ترسلوا لنا أعمالاً قصصية أخرى ، مع ضرورة الالتزام بما قلنا في البداية .
 وإلى اللقاء .

للمع



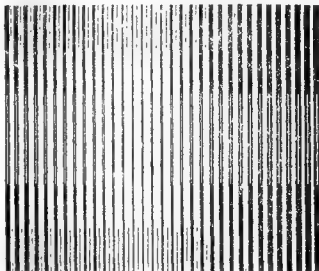
- ميكرفون الجامع فؤاد زكريا
 - حجر دافء صبرى حافظ
 - الإبداع وتجليد اللغة حسن حنفى
 - رامبو فى مصر برنار ريشار
 - الفن المفلولى ثروت عكاشة
 - مدينة الأكاذيب (مئة) آدم لطفى
 - هلوسة (مبدة) فاروق شوشة
- (الفائزون فى مسابقة رامبو)**



للمدائح



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



رئيس مجلس الإدارة

سمير سمرحان

رئيس التحرير

أحمد عبد المعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

سليمان فياض حسن طلب

مدير التحرير عبد الله خيرت

سكرتير التحرير نمر أديب

المشرف الفني نجوى شلبي





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الاسعار خارج جمهورية مصر العربية

الكويت ٧٥٠ فلس - الخليج العربي ١٤ ريالاً قطرياً - البحرين
٨٠٠ فلساً - سوريا ١٤ ليرة - لبنان ١٠٠٠ ليرة - الأردن ٧٥٠ من
الدينار - السعودية ١٠ ريالاً - السودان ٢٢٥ قرشاً - تونس ٢٠٠
مليم - الجزائر ١٤ ديناراً - المغرب ٢٥ درهماً - اليمن ٣٠ ريالاً -
ليبيا ٨٠ من الدينار . الإمارات ٧ دراهم - سلطنة عمان ٨٠٠ بيعة -
غزة ٧٥ سنتاً - لندن ١٥٠ بنساً نيويورك ٥٠٠ سنت

الاشتراكات من الداخل .

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرش ، ومصاريف البريد .
قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إيداع)

الاشتراكات من الخارج .

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد ٢٨,٧ دولاراً للهيئات
مضافاً إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات
وأمریکا وأوروبا ١٨ دولاراً

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالي .

مجلة إيداع ٢٧ شارع عبد الحافظ ثروت - الدور الخامس - هـ .
ب ٦٢٦ - تلغراف ٣٩٢٨٦٩١ القاهرة فاكس ٧٥٤٢١٢

التمن ٥٠ قرشاً

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تتلزم بنشر ما لا تتطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .



العدد التاسع • أكتوبر ١٩٩١ - ربيع الأول ١٤١٢

هذا العدد

● المقالات والدراسات :

- ٨ ميخائيل الجبيع لقاء زكريا
٢٩ الجديد اللغة العربية (الربيع) حسن حطاي
٤٨ رامي في مصر إيهاب رومان
د حمر دافد ، خيرية التينات
والأم تجربة الشيوخ هجر حاتم
٦١ التشايع القصر من الأسطورة أحمد شمس المحامي
٨٢ التصوير الإسلامي للفن والفن فريد عاكف
٩٩

● المتابعات :

- ١٦٦ من سحر مهران إلى يوسف إدريس جابر مصطفى
١٦٢ موهوبان للمسرح التجريبي .. إلى أين ؟ هادي عبد الفتاح

● الرسائل :

- حاضرة مصر الفخرية
١٣٩ هل هي الرقعة سوداء ؟ (رسالة ليو يورث) أحمد مرسى
التصوير الفوتوغرافي
١٥٢ فن ورسم (رسالة لباريس) اسماعيل صبري
كيف يقدم النصوص
١٤٩ تليكويف (رسالة لوليس) فتيحة حترى
١٥٢ كنوز تراث المهجر (رسالة لمطلق)
نحو نظام ثقافي
عربي جديد (رسالة لوليس) فتحي أبو المنيان
٩٥٤
١٦٤ □ اصطفاه إدراج

كنايس - رامي .. في مصر أحمد عبد المولى حماني ٤

● الشعر :

- ١٢ فلسفة غاوي شوشة
٣٧ المستوصف حلي سالم
٥٣ إطلالات من الزمان الرابع أحمد شند
٧٠ القوطة علي الشراي
٩٦ الجوز فاطمة قنديل
١٢٢ حلة كمال عبد الحميد
١٢٥ (الفلاوي في مسابقة رامي الشعرية)

● القصة :

- ١٩ يوم للوحي غري شامي
٤٥ أبيض وأسود في طريق باريس صلاح أحمد إبراهيم
٥٦ النملة رمسيس إيهب
مدينة الأكلاب آدم إيلي
٧٤ ت : أحمد سلحة
٩٦ حمار للبحر عبد الفتاح الجمل

● الفن التشكيلي

... ولكن ناسي ، أه ، بوشاه ١ الفنان طه حسين
أ. ح. حماني

كفافيس ، رامبو فى مصر

فى فرنسا ، أو غادىها دون أن يمر بمصر لقراءته
وأحببناه ، فما بالك وقد جمعنا بهما الأصرتان ؟ !

هذا اللقاء ليس فيه من الصدفة شيء ، فمصر هى
بداية الشرق وشرفته على البحر والعالم . وكفافيس
ورامبو ليسا سوى حفيدين صغيرين لكاليماخوس
الشاعر الإسكندرى القديم الذى اشتهر بفن الأمثلة
Epigramme ، وأبو لوتيفوس تلميذ كاليماخوس
وصاحب اللحمة الشهيرة « بحارة الأرجو » الذين
اقتحموا الأموال ليفوزوا بالفروبة الذهبية .

ومتلما ولد كفافيس فى الإسكندرية وعاش فيها
طول حياته ، ولد فيها أيضا شاعران من أكبر شعراء
إيطاليا فى هذا العصر الحديث ، وهما مارتينى زعيم
المستقبلية ، وأونجاريتى الذى رأى فيه طه حسين
ما يذكره والشعراء العرب جوابى الصحراء ، وقال

نحن هنا فى مصر نحتفل مع اليونانيين بالشاعر
كفافيس ، ونحتفل مع الفرنسيين بالشاعر رامبو .

لقد ولد كفافيس فى مصر ومات فيها .. أما رامبو
فقد زارها وعبرها مرات ، وحاول أن يجد فيها عملا
فلم يفلح . ومن يدري ؟ ربما اتخذها مهجرا لو توفر
له العمل ، ولعل مصر كانت تمهده إلى الشعر الذى
هجره وهو فى التاسعة عشرة من عمره ، قبل أن يفادر
فرنسا إلى الشرق ، فلم يعد إليه بعد ذلك أبدا .

ونحن نحتفل بالشاعرين لهذه الأصرة التى
تجمعنا بهما ، إن بلادنا كانت لأولهما وطنًا ، ولآخر
معيروا ومزارا . لكن هناك امرأة أخرى هى للشعر
أولو كان كفافيس قد عاش فى مدينة غير الإسكندرية
وإن بلد غير مصر لقراءته وأحببناه ، ولو أن رامبو بقى

عنه « إنه صوت كائنات المتدفق يجرف الحمى ،
ويبذر بنهاية العالم » . وقبل أن يزور وامبو مصر
زارها مواطنه الشاعر جبران خورمال ، وزارها بعده
عديد لا يحصى من الكتاب والشعراء الأجانب .
ومعظمهم زار الشعراء والكتاب الأجانب مصر وعاشوا
فيها وتأثروا بحضارتها وثقافتها زار الشعراء
والكتاب المصريين مدن أوروبا وتلقوا العلم في
جامعاتها واستقر بعضهم فيها والقائمة طويلة من
الطهطاوي إلى مصطفى صفوان في فرنسا ، ومن عبد
الرحمن شكرى إلى مصطفى بنوى في إنجلترا ،
وإيهاب حسن في الولايات المتحدة .

هذه التقاليد التي أرسنها بلادنا قديما ولحيتها
حديثا كانت تكون فطرة فينا ، ولهذا نكون
أوفياء لأنفسنا حين نحضن الآخرين ونحاولهم ،
ونتصل بثقافتهم ونتفاعل معها .

حين نرعى هذه التقاليد لا يخل الآخرون آخريين ،
وإنما يصبحون نحن ، ونصبح هم ، أو نتحول جميعا
فنصبح نحن وهم واحدا متعددا ، أو كلا متقوما ،
ولذلك هي ثقافتنا وثقافتهم أيضا ، ضوء يخرق في
صفائه البسيط سبعة ألوان .

نعم ، إن ثقافتنا خلاصة ثقافات ، وفي شعرونا
الحديث خاصة لغات ولغات ، فهذا سالت عما فيه من

كفافيس ورامبو بالذات فإليك هذه الوقائع والأخبار .
لقد كان كفافيس يعد نفسه مواطنا سكندريا ،
ويعد الإسكندرية وطنًا أول ، وهذا نوع من الولاء
ورثه عن أجداده الإغريق الذين جعلوا للندن
جمهوريات مستقلة ، ولهذا ظل ملتصقا بمدينة
لا يفارها رغم الدعوات الكثيرة التي وجهت إليه من
الأساطير الأدبية في أثينا ، وعلى الأخص من
الشاعرين أنطوني سيبيليانوس ، ولا ميروس
بروفيراس كما يبيننا نعيم عطية في مقدمته لديوان
كفافيس الذي ترجم فيه عن اليونانية أشعار كفافيس
كاملة إلى اللغة العربية .

كما يبيننا بشير السباعي أن الشاعر
السكندري كان يتابع بحماسة قصائد الشعراء
المصريين الذين اشتهروا بالفرنسية لغة للكتابة ،
ومنهم أحمد راسم الذي حياه كفافيس تحية حارة
نشرت في العدد الخاص الصادر عنه من مجلة
la semaine Egyptienne - الأسبوع المصري - في
الثامن عشر من مايو عام ١٩٢٨ ، ولعلنا ننشر في
العدد القادم مآثره بشير السباعي حول هذه
المسألة ، إضافة إلى متابعة نقدية لترجمة نعيم عطية
لأشعار كفافيس .

المكتوبة خاصة « لإبداع » والمنشورة في هذا العدد .
وهي ترسم لنا بشيء من التفصيل حركة رامبو في
مصر خلال تردده على الإسكندرية والقاهرة .

فيذا انتقلنا إلى الجانب الأدبي في علاقتنا برامبو
وعلاقته بنا رأينا أن الشاعر الفرنسي الذي يحتل
العالم هذا العام بمرور قرن على وفاته . قرأ القرآن
الكريم في ترجمة فرنسية ورثها عن أبيه الذي كان
ضابطاً في الجيش الفرنسي المرابط في الجزائر .

وقد نقش رامبو اسمه على أحد أعمدة معبد
الكرنك في الأقصر وذكر إفريقيا ، وجزيرة العرب ،
ويغداد في قصائده ومنها قصيدة « مدن » التي
يقول فيها :

كل الأساطير تنهض ، والغلاباء
الضخمة تنفض على القرى . فرديوس
العواصف ينهار ،

والمتوحشون يرقصون في عيد الليل دون
توقف ، وفي ساعة القيت بنفسي في زحام شوارع
بيغداد ، حيث غنى أصحاب فرحا بالعمل
الجديد ، شور تحت النسيم المفعم دون أن أدر
على تجنب الإشباح الخرافية للتلال التي كان لابد
أن تتلاقى عليها .

وإذا كان الغرض يحيط بمعرفة كفافيس باللغة
العربية وبالتالي بمعاصريه من الكتاب والشعراء
المصريين الذين كانوا يكتبون بلغتهم القومية وعلى
رأسهم شوقي الذي واد بعد كفافيس بخمسة أعوام
ومات قبله بعام - إذا كنا لا نعرف شيئاً عن علاقة
كفافيس بشعرنا المكتوب بالعربية ، فنحن نعرف أن
عدداً من شعرائنا المعاصرين قرعوا شعر كفافيس في
ترجماته الإنجليزية والفرنسية وترجموا مقتدرات
منه ، كما فعل صلاح عبد الصبور الذي ترجم له
ثلاث قصائد ونشرها في كتابه « حياتي في الشعر » ،
وكذلك فعلت في كتابي « مدن الآخرين » إذ ترجمت
له قصيدتين أخريين ، ويرى الناقد رجاء النقاش أن
أمل دنقل متأثر بكفافيس ، وهو رأى يصح أيضاً ،
وربما صح أكثر على شعراء الموجة الجديدة في مصر
وخاصة حسن طلب ومحمد سليمان . ومن المؤكد أن
شعراء عرباً آخرين قرأوا كفافيس وترجموا من
شعره وتأثروا به ، ففى بغداد ترجمت سلافة
الحجاوي كتاب « الرؤيا الخلاقة » للناقد الانجليزي
الشهير باورا ، وفيه فصل هام عن كفافيس ، كما
فعلت أيضاً في عمان سعاد فركوح فترجمت كتاب
بيتر بيين « مدخل إلى كفافيس ، كازانتزاكيس ،
ريتشوس » .

أما رامبو فانا أحيلكم إلى مقالة برنار ريشار

اية اذرع طيبة ، واية ساعة مشرقة تعيد
في هذا المكان الذي تنبع منه حركتي وغطوتي .

وإذا كان رامبو قد فشل في أن يجد له عملاً في
مصر فقد وجدته في عدن ، فأقام فيها . كما أقام في
الحبشة ، لكن المشكلة أنه كان قد هجر الشعر قبل
أن يغادر فرنسا ، فظل إلهامه العربي والإفريقي
روحاً هائمة لم يقدر لها أن تتجسد في شعره . أما
شعرنا فقد ظهرت فيه آثار ملموسة من رامبو منذ
أربعين سنة على الأقل .

لقد قرأه السورياليين المصريين باعتباره واحداً
من آباء السورالية التي كان لها الفضل الأكبر في
إعادة اكتشاف رامبو وبناء شهرته العريضة .

وإذا كان أوائل المصريين الذين عرفوه هم الذين
تتلقوا باللغة الفرنسية من أمثال جورج حنين ،
وعصمت عاصم ، ودرية شفيق ، وعؤنس طه
حسين ، فقد تبعتهم أجيال من الكتاب والشعراء
الذين كانوا يقرعون الفرنسية ويكتبون باللغة
القومية ، وفي مقدمتهم توفيق الحكيم ، ورمسيس
يونس ، ومجدي وهبة ، ومصطفى أمين العالم ، ويدر
الديب الذي نقرأ في مجموعته 'كتاب حروف الـ ح '
قصيدة مهداة إلى رامبو يقول فيها :

رامبو

أنا مارلت أحلم بقصورك وفصولك

رامبو لا تنفس عليّ . لقد تفتت حياتي ولكني
أحبك .

رامبو كيف خرجت من الجحيم !

لكن القصيدة العربية الحديثة كانت لا تزال
تحتاج لعمل كثير حتى تتأثر بشعر رامبو وتتفتح
بشطحاته الشاذة وجنونه الخلاق . وهذا ما تحقق
على أيدي أجيال من الشعراء والكتاب والمترجمين
العرب الذين نذكر منهم صدقي اسماعيل وخليل
خوري في سوريا ، ورمسيس يونان وشفيق مقار في
مصر . وقد ساهمت هذه الجهود التي لم نحصها في
فتح القصيدة العربية المعاصرة على تأثيرات رامبو ،
وهذا ما تحقق في شعر الجيل الجديد من الشعراء
العرب وفي قصيدة النثر بالذات ، وهو ما سوف يظهر
لكم حين ننشر القصائد الفائزة في مسابقة رامبو التي
خصصتها « إبداع » لمن لم يتجاوز العشرين ،
احتفالاً بـرامبو ، واكتشافاً للمواهب الشعرية
البارزة .

هكذا ، ونحن نحفل بالذكرى المئوية لوفاة
رامبو ، نحفل بميلاد جيل جديد من الشعراء
المصريين !

ميكروفون الجامع

القدرة ، أعني تسخير المعرفة النظرية من أجل زيادة قدرة الإنسان وسيطرته . وكما يعرف الجميع . فقد مورست هذه السيطرة على الطبيعة أولا ، ثم مورست بعد ذلك مباشرة على الإنسان : أعني أن العلم نفسه الذي كشف أسرار الطبيعة ، وسمحت تطبيقاته بالسيطرة عليها . هو الذي أعلن الغرب على قهر البشر في مناطق شاسعة من العالم ، فيما أصبح يعرف باسم ظاهرة « الاستعمار » ، وهي كلمة تُسَمَّى معناها الأصلي ، الإيجابي ، المشتق من « الإعمار » ، ولم تعد تنير في الانهيار إلا أشد المعاني سلبية ، بعد أن ارتبطت بالفقر والاستغلال الذي مارسه الغرب المتفوق علما وتكنولوجيا على شعوب العالم التي لم تكن قد اكتسبت « معرفة من أجل القدرة » .

في هذا الإطار ظهر « الميكروفون » ، الذي هو — شأن كل المخترعات التكنولوجية — سليل مجموعة كبيرة من

أعذار للمقاريء الحريص على سلامة اللغة العربية من استخدام لفظ أعجمي (الميكروفون) حيث يوجد بديل عربي فصيح لا يثقل على اللسان ولا يمجح الذوق هو (مكبر الصوت) غير أن استخدام اللفظ الأعجمي متعمد ، بل هو مرتبط بالهدف المقصود من هذا المقال . فالظاهرة التي نود أن نحللها هي ذلك المزيج الفريد من الأعجمي والعربي ، من الوافد الغريب والتراثي الأصلي ، من التكنولوجيا المعاصرة والإسلامي التقليدي ، الذي يمثل « ميكروفون الجامع »

الميكروفون رمز لحضارة علمية تكنولوجية ، حضارة الغرب الحديث الذي بدأ يسعى ، منذ القرن السابع عشر ، إلى كشف قوانين الطبيعة وإيجاد الصيغ الرياضية المعبرة عنها ، ولكنه لم يجعل من هذا الكشف معرفة خالصة ، أي معرفة لأجل المعرفة ، وإنما اتخذ لنفسه منذ مطلع العصر الحديث شعار « المعرفة من أجل

والأعجمى والوافد والمستورد إلى قدس أقداسهم ، ما دام يجلب لهم الراحة ، ويوفر عليهم كثيراً من الغناء إنها ، كما قلت ، حالة نموذجية للاتقاء ثقافة روحية عميقة الجذور بثقافة علمية مستحدثة . فهل أئى نحو ينبغي لنا أن نقدر هذا الالتقاء ؟

لو طرحنا هذا السؤال على من سمعوا إلى هذا الاقتباس ، لكانت إجابتهم المؤكدة هي أنهم استمدوا من ثقافة الغرب العلمية ناتجا من نواتجها ، ولكنهم وظفوه خدمة عقيدتهم ، ولم ينجرفوا وراء أصحاب هذا الاختراع ، بل لعلمهم يرون في هذا الاقتباس نموذجا لما ينبغي أن تكون عليه علاقتنا بحضارة الغرب : فهي حضارة لا نستطيع أن نتجاهل إنجازاتها ، لأنها أصبحت حقيقة واقعة تحيط بالإنسان أينما كان ، ولأن منافعها وقدرتها على تيسير الحياة وإثرائها أمر لا يمكن إنكاره . ولكنها من جهة أخرى حضارة محملة بقيم مغايرة لقيمنا ، ومساريتها يمكن أن تجلب لمقومات حياتنا الأصلية أوضاع الأضرار . وإذ ، فالعمل هو ذلك الذى يقدمه نموذج « ميكروفون الجامع » : فنجلب الاختراع الذى عانت أجيال غربية كثيرة في سبيل اكتشافه ، إلى أرضنا ، ونزرعه في تربتنا ، ونوظفه من أجل تثبيت قيمنا وأصالتنا ودعم عقيدتنا . بهذا المعنى يمكن أن يقال ، من زاوية معينة ، أننا زمننا أولئك الذين اخترعوه ، لأننا بدلا من أن نستخدمه من أجل توليد أركان الحياة العصرية التى يريدون نشر قيمتها في بلادنا ، قد اتخذناه وسيلة لتأكيد أعق العناصر من موهبتاتنا .

هنا يقدم « ميكروفون الجامع » مثلا واحدا لاتجاه كامل له مظاهر متعددة ومتنوعة في حياتنا المعاصرة - وأعنى به الاتجاه إلى الاستعانة بأحدث مكتسبات

الكشف العلمية النظرية ، في ميدان الفيزياء ، وخاصة علوم الصوت والكهرباء والمغناطيسية ، وما ترتبت عليها من تطبيقات علمية ، جعلته واحدا من أشقاء النضيا والمسجل وغيرهما من المخترعات التى غيبت وجه الحياة العصرية . إنه ظاهرة تنتمى ، أصلا ، إلى صميم الحضارة الغربية الحديثة ، ولا تلهم إلا في ضوء المبادئ الأساسية التى بنيت عليها هذه الحضارة .

ولكن الميكروفون عندنا يستخدم في « الجامع » ، في محراب العبادة ، وفي تلك المساحة المكانية التى يعبر فيها الناس المنتمون إلى حضارة أخرى مختلفة كل الاختلاف ، عن أصق ما في قلوبهم من مشاعر الإيمان ، ويمارسون فيها مشاعر العبادة التى تقويم جسرا روحيا بين الإنسان في الأرض والرب في السماء .

في « ميكروفون الجامع » إذن تلقى الثقافتان ، وتصح كل منهما عن جوهرها ومكوناتها . إنه البديل العصري لذلك النداء الذى ظل يدعو الناس على مدى أكثر من ثلاثة عشر قرنا ، إلى لحظة التواصل الروحاني العميق خمس مرات كل يوم بصوت بشرى يسمي إلى توسيع مداه بالصعود إلى أعلى مكان يمكن تصويره طوال تلك العصور ، أعلى إلى المذئنة . ولكن حراس التقاليد العريقة ودعاة العقيدة الأصلية يكتشفون أن حضارة أخرى ، لها دين غير دينهم ، وتراث غير تراثهم ، قد اعتدت إلى طريقه مغايرة لنشر الصوت على نطاق أوسع بكثير ، وتضمخيمه إلى حد أكبر بكثير ، دون أن يعاني أحد مشقة ارتقاء درجات السلم المرفقة الموصلة إلى المذئنة . خمس مرات في كل يوم ، فرحبوا بهذا الكشف واقتبسوه ، ولم يجدوا غضاضة في إدخال الأجنبي

في تصويري أننا لو تأملنا ظاهرة « ميكروفون الجامع » من زاوية أخرى ، لا تمثل وجهة نظر المقتبسین أنفسهم ، لبدت لنا هذه الظاهرة في ضوء مختلف كل الاختلاف . ذلك لأن المقتسبين ، في الحالة التي نحن بصدها ، منتقون . أعني أن « الميكروفون » قد أراحهم من عناء الصعود إلى أعلى المذبة خمس مرات في اليوم ، من جهة . كما ساعدتهم — من جهة أخرى — على « تضخيم » أصواتهم وتقديمها بصورة تبدو معها كما لو كانت أصواتا تملأ على مستوى البشر ، مما يضيف على الأذان طابعا ملائما للهدف الشعائري الذي يسعى إلى تحقيقه .

غير أننا لو تركنا المتقنين جانباً ، وتأملنا الظاهرة بروح أكثر حياداً ، لبدت لنا كاشفة عن متناقضات حضارية صارخة تعاني منها حياتنا المعاصرة ، ويعبر عنها كلها « ميكروفون الجامع » تعبيراً رمزياً ، ولكنه بالغ الدلالة .

قمة تناقض يكمن في صميم تفسيرنا لتعاليم الدين ومدى تمسكتنا بحرفيته أو ممارستنا للاجتهاد في فهمه ، ذلك لأن من يستعينون بميكروفون الجامع يبدون في ذلك قدراً كبيراً من التسامح واتساع الأفق ، ويمارسون قدراً لا يستهان به من التحرر في مواجهة « ثراث طويل الأمد » ظل طوال الجزء الأكبر من التاريخ الإسلامي يؤدي الأذان بالطريقة التقليدية ويستعين بالصوت البشري المباشر الذي لا يتوسط شيء بينه وبين « أذان » المستمعين . ولكن هؤلاء أنفسهم هم الذين يرفضون أن يتزحزحوا قيد أنملة عن التفسير الحرفي حين يتعلق الأمر بمسائل مثل رؤية الهلال ، وهل يكون بالمعين المجردة أم بالحسابات الفلكية ، أو مثل إعطاء المرأة بعض الحقوق الإنسانية في قوانين الأحوال الشخصية .

الحضارة الغربية من أجل تدعيم نمطنا الخاص في الحياة ، والحياة الروحية بوجه خاص ، وهو نمط مغاير لنمط الحضارة الغربية بصورة جذرية . فلدينا مثلاً ساعات حديثة ، صنعت في بلاد لا تدين بديننا ، تشير عقاربها إلى مواعيد الصلاة في أي مكان في العالم . وهناك من مبعوثينا في الخارج من افنوا سنوات طويلة من عمرهم في محاولة لتفسير فواتح الآيات في القرآن (الم ، الر ، الخ ...) باستخدام الحاسب الآلي (الكومبيوتر) . وهناك شركات هندسية غربية كبرى يستعان بخدماتها في تطبيق أحدث الأساليب الإحصائية والهندسية من أجل ضمان السهولة وتحقيق الأمان في حركة الحجاج بالاماكن المقدسة خلال موسم الحج . والامثلة عديدة ، غير انها تشير كلها إلى حقيقة واحدة ، هي أننا لأنجد بألسنا في الاستعانة بأحدث إنجازات التكنولوجيا الغربية من أجل تدعيم أقوى معتقداتنا الروحية وأشدّها تأسلاً في أعماق تاريخنا . فنحن نترك الغرب يكاد عناء الكشف العلمي والبحث عن تطبيقاته التكنولوجية ، ويتحمل مخاطر التوصل إلى المبتكرات والمخترعات الجديدة ، ونحن نقبسها منه ، نستعين بها في دعم نموذجنا الخاص في الحياة ، وفي تأصيل قيمنا وعقائدها ، وبذلك نتحقق لنا السيطرة على كل منفتق ، ونؤكد أنفسنا بعمق في مواجهة التفوق العلمي والتكنولوجي للغرب .

هذا ، على الأرجح ، هو التفسير الذي يأخذ به أولئك الذين يحبذون هذا الاقتباس ، فيضعون « الميكروفون » الغربي في قلب « الجامع » الإسلامي ، ويستعينون به في تأدية أشد الشعائر الدينية قداسة . ولكن هل هذا هو التفسير الوحيد ؟

المعرفة من أجل القدرة ، يستهدف توسيع نطاق القدرة الإنسانية ، وتوفير طاقة الإنسان ووقته ، في كل اختراع يتوصل إليه . وهذه النتائج لها ، بطبيعة الحال ، تأثير تراكمي . فإذا أمكن مثلا توفير الوقت والجهد الذي يبذله الباحث في جمع المعلومات والمراجع والمواد العلمية ، عن طريق الحاسب الآلي ، فإن هذا الباحث سيجد مزيدا من الوقت والطاقة للجانب الابتكاري في بحثه ، مما يؤدي إلى ارتفاع مستوى هذا البحث ، فينعكس ذلك إيجابيا على مستوى الكشف النظرية أو التطبيقات العلمية التي يقوم بها هو وأمثاله ، ويؤدي ذلك إلى توفير مزيد من الوقت والجهد على الآخرين ، وهم جرا . ومن هنا فإن الاستخدام السليم للطبم والتكنولوجيا يؤدي إلى حركة تصاعديّة لا تنقطع ، في المجتمعات التي تمر بتجربة الكشف والاختراع .

أما في مجتمعاتنا ، التي تتلخى شار هذه التجربة جاهدة ، ولا تعرف الخبرة والمهارة المرتبطة بالكشف العلمي والاختراع التكنولوجي ، فإن هذه الإنجازات يمكن ، في أحيان غير قليلة ، أن تسفر عن نتائج عكسية ، ولا جدال في إن « ميكروفون الجامع » من أبرز الأمثلة على ما نقول ، فهذا الميكروفون ، الذي هو من وجهة النظر الدينية الخالصة بدعة لم يعمرها الأوتار ولا معظم الأواخر ، يستخدم من أجل إلقاء راحة الإنسان وحرملته من التزم ومن الهدوء النفسي والعصبي الذي هو شرط ضروري لاستمرار قدرته الإنتاجية . ولو تأملنا تلك الأصوات المتداخلة والمتلفرة ، التي تقضى على جلال فكرة الاذان ذاتها ، والتي تنبعث من صفرات الميكروفونات وتحاصر الإنسان بضمجيج يصعب تمييز كلماته ، لو تأملنا تغزب بعض المصلدين في رابع أصوات

ولو طبقنا على « ميكروفون الجامع » نفس المعايير المنزمنة التي تطبق في الحالات الأخرى ، لكان من الواجب - بناء على هذه المعايير ذاتها - أن نجد من يرفضه رفضا قاطعا ، فيقول : إن هذه بدعة لم يعرفها الإسلام طوال تاريخه ، أو أن هذا اختراع جاء من بلاد الكفار ، وإذا جاز استخدامه في أغراض الترفيه واللهم فإن إدخاله في أماكن العبادة وإقامه في مصميج شعائرتنا المقدسة ، حرام في حرام ، وربما قال قائل إن الصوت البشري الطبيعي الذي ظل ينبه الناس إلى مواعيد الصلوات الخمس عبر قرون عديدة ، يحمل نفعا عاطفيا وانفعاليا مباشرا ، ويصل بين قلب المؤمن وقلب المؤمن المصل ، على نحو يعجز عنه ذلك الجهاز المصطنع الذي يقحم نفسه بين هذا وذاك .

غير أننا ، في واقع الأمر ، لا نسمع اعتراضا واحدا يوجه إلى « ميكروفون الجامع » على هذا النحو ، مع أن هذا هو السلوك المتوقع من المزمتمين والمتمسكين بحرفية التراث لو شاءوا أن يكونوا متسقين مع أنفسهم . فهنا يصبح التجديد الذي يصل إلى حد البدعة مقبولا ، وفي الحالات الأخرى يندو مرذولا ، ولو تسامنا عما أحدث الفارق بين هذا وذاك لوجدنا أنفسنا مضطرين إلى القول إن أصحابنا يتساهلون فيما يحقق لهم مصلحة (الجالس باسترخاء في ساحة الجامع بدلا من عناء صعود الدرج مرات عديدة كل يوم) ، على حين أنهم يتشددون ويتزمتون حين يتعلق الأمر بمصلحة الآخرين .

على أن التناقض الأكبر هو ذلك الذي تكشف عنه النتائج المتوقعة على استخدامنا لهذا الاختراع الحديث في أداء أهم شعائر العبادة في عقيدتنا . ذلك لأن الغرب ، الذي ابتدع هذه الاختراعات ، كان منذ بدء اتباعه لنبا

الحديثة لامن أجل القضاء على التخلف ، بل من أجل تأكيد ومضاعفته .

إن « ميكرويون الجامع » رمز مصغر للطريقة التي تتلاقى بها الثقافة الغربية العلمية والتكنولوجية مع ثقافتنا التراثية ، ومن أسف أنه ، في الوقت ذاته ، مظهر واضح من مظاهر إخفاقنا في الانتفاع من ذوات العبقريّة البشرية من أجل دفع عجلة تقدمنا إلى الامام . إنه في كلمة واحدة ، تلخيص بسيط ، واضح ، مكثف . لازمنا الحضارية .

ميكوفوناتا وإطالة فترة اذان الفجر وما يليها من مدائح وتسابيح ، دون رحمة لريض في مستشفى قريب لاشفاء

له الإصم النوم للمريح ، أو لعمال يود أن ينال قسطا كافيا من الراحة حتى يستطيع أن يبدأ يومه الجديد بعمل مثمر

يعود على أبناء مجتمعه وعقيدته بالضرر ويسهم في تقدم امته . لو تأملنا ذلك ، لأدركنا مدى تشويهنا لنتائج

التكنولوجيا التي نقتبسها دون فهم لأغراضها الحقيقية ، ولتبين لنا أننا يمكن أن نستخدم المخترعات

فاروق شوشة

هلوسة

وامدُ عصائى ،
الكلماتِ المحققةُ فى صداِ الامرِ
واشهرُ إلى طير ما زال يُخلَقُ
رغمُ سماءٍ قد لوثها غضبُ الأرضِ
وجوعُ الخلقِ
وزيتُ الأوهامِ المحترقة ..
لكنَّ الطائرُ يعرفُ وجهته
الريحُ تشاكسه
ودخانُ الرعبِ يسد مسالك رثته
ويختنق ، ويمضى

غايته في أقصى الأرض ، وفي قرص الشمس
من كل ثقب الدنيا يندفع الطائر ، ينطلق الشعر
هو ذا منسكب

يتلبسنى
اتلبسنى

حالات ، وقواماً ، وشواغل
يتدافع موج وحشٍ يحمل من اصداغ البحر
ويخلط في لؤلؤه بعض حصاه وميراث الأيام الأولى
المخجمه سقطت من جندي لم يعرف من أين أتى
ماذا كانت وجهته

وقضيته حين يموت ، ويصبح بعض طعام للحيتان
وبقايا هيكل ديناصور

تمسك ببقايا بارجة رنقها الموت
عالقة في بعض طحالب مرجانية
سكبت في الطمي اللاهث بعض أجنتها
تفرخ في زمن يأتي ، لا نعرفه ،
رعباً يسطو

أو موسيقى تغسل طينته هذا العالم

ورماديةً هذا الإنسان
وتعيذُ إلى اللونِ الألوان
محترقاً أبجر ،

طيراً مجهولاً يبحث عن سقف
في معبد أول مصرى قد أدرك سرُّ الله وسرُّ الكون
فَحَنَى من فوق الوادى — الرأسُ الشامخ
وانزلق بأحضان البركة
يفتسلُّ ، مياهُ النيل مقدسةً ،
وسرابُ الأفق يشاغله ،
والقلبُ عليل

أغمسُ صدرى في بعض روائح منف
استنأفُ عبيراً من طيبة
نَفْساً يأتى من حضنِ البرِّ الغربى
يؤجُّ عبيرَ سلوكِ الشمس
أرحلُ في زمنٍ مُنتكسٍ
محترقاً ، أقبضُ جمرَ السَّيلِ
وأصغى لخصى يتدافعُ
لا المسُ عقداً في صدرى

او أتمثلُ حادثهٗ يفرق فيها الزلزلُ في ثبج الموجِ
ولا أعقدُ ظلَّ مقارنةٍ بين الشلخصِ والمتبدِّئِ
تلك هويلُ تبحث عن خالقها
وكواكبُ تُفضي مداراتٍ محترقة
ورماذُ يكملُ دورته في الجسدِ الحى
وأنا

يتمزقنى خَلْقُ محكومٍ
بأسارِ السرِّ المختومِ
وتُجعينى أهْ مختنقة

حين يفور بأضلاعى جوعُ جارفٍ
لظلالٍ راحت تنكسرُ في أحذية الجنيدِ
تنكسرُ رموسُ العشبِ
وتهوى أعوادُ اليقطينِ
وتُفرغُ أحزانُ نيليةٍ
حتى يستحضرنى الحاجزُ
يُمسك بي ..
هأنذا بعضُ طيور الزينة
مشدودُ الساق إلى قاعدة خشبية

معمولٌ حيث عيون الناس تطلعُ في جمال الموت
وسرِّ الصمّت

في بيتِ عصرى مشهود
أتأمل ما يساقط من فضلات الحفل
يلقيها من اتخمهم زخْمُ المائدةِ
واغراهم جاءُ السلطان
وأنادى في صوت مكتوم :

العصرُ مُدان
عجل بالرشوة ،

فالأيدي حولك مُمتدة
واحمل قنبلةً موقوتة
قد تنفجرُ وأنت قريبٌ

أو أنت بعيدُ سَيان !
العصرُ مُدان

أخرج للسوقِ ،
وخلّ الصدرَ العارى
يستقبلُ عنك سهام القوم .

ويُبحرُ في الأحزان .

واشخص بالقول ولا تتردد
ليس على المجنون حرج !
فاغنم هذى اللحظة
قد لا تتكرر أبدا
واحمل سيفك ..
ليس لما ترجوه ضمان
أحذيةُ الجند على سهواتِ الناسِ
فقيم مبارزةُ الفرسانِ ؟
وفيم ملاطفةُ الحراسِ ؟
وفيم مُلاعبَةُ الأعوانِ ؟
والراكبُ ، لو يدرى ، مركوبُ !
أطلقْ شكواك .. الدارُ أمانُ
مثلُكَ لا يُغيريه الوقتُ
ولا تفتنهُ صاحبةُ الإيوانِ !

قيام الواجب

الشيخ قد بات جزءاً من اسمه كأنه مدونٌ في شهادة ميلاده ، ينادي به في قعداته التي لا تنتهي صبح مساء ليل نهار ؛ وفي سرحاته الليلية التي يدبر فيها للفصولات الشقية لخلق الله على شطآن الذرع والمصارف ويغيطان الذرة ، ليمتع نفسه وشلة مارقة من صحابه العابثين مثله بمنظر الفرع يذب في الناس الأمنين السائرين في حالهم ، بمنظر شخص كان يدعى المرحلة قبذاً هو ينكسر في مسطاح المصرف صارخاً من الرعب يبول على نفسه ، بمنظر خفي مغرور يحكم البندقية واللبدة الحكيميتين إذ يملكه الخوف فيلبرغ جميعه ذخيرته الحكومية في حصير مبروم وواقف في الجرن يتحرك بفعل خيوط خفية ممسوكه بأيدي تخفى في مكان بعيد .. هي مسخرة في مسخرة يموت فيها أبوي الشيخ عبد المعطى أبو حسين القزاز ؛ يفقد فيها كل وقاره ، بل إنه لا يعترف أصلاً بما يسمونه بالوقار ؛ لا يتورع عن ليس جلابيب النساء وإف الرأس

لو كانت المشيخة بتطويل اللحية ، وتقصير الجلاب ، والحرص على أداء كافة الفروض الدينية في أوقاتها الملوحة ، أو بالتفقه في علوم الحديث والتفسير والشريعة وما إلى ذلك ، لما استحق أبوي عبد المعطى أبو حسين القزاز من هذه المشيخة مثقال ذرة . إذ أنه لا يعمل من هذه الصفات أى شيء على الإطلاق ، ومع ذلك تغطى له ، في ذلك ، وليس يعرف أى أحد في بلدنا ، ولا هو نفسه ، متى درج الناس على تلقيبه بالشيخ ، دون شبهة سخرية أو تريقة أو مقلنة . إلا أن ذلك فيما يبدو قد بدأ منذ وقت بعيد جداً لعله من طفولة أبوي عبد المعطى أبو حسين القزاز . المشيخة تضحى معه في كل مكان يذهب إليه ، حتى إذا طالعه شخص لم يسبق له معرفته من قبل واضطر لمخاطبته فإنه بتقائية شديدة يقول له يا عم الشيخ ، ربما لأن سمعت أبوي عبد المعطى أبو حسين فيه شفرة السر التي تنطق بالمشيخة على أصولها رغم عدم وجود زبينة الصلاة في جبهته . أيأ كان الامر فين لقب

يجد الحادث يبرق في أعين جميع من يلتقيهم : الكل يبدو أنه يكتم في نفسه خواطر مثيرة للضحك ، ربما نشط الخيال فضخم الحادث أضغاث مضاعف حجمه ، وأضاف له من الصور المعنة في المسخرة مارسعه الخيال ، ولكن حسب درجات الضم ، ومركز الشخصية في البلاد : فلقد يظل الواحد منهم يضحك بعمق غير عابيه بأن صاحبنا قد انجرح أو لم ينتبه : ولقد ينبجح في كتم الضحك حتى يبتعد صاحبنا ، لينفجر حلقه بصوت كحشرجة الكلاب عندما تكشر عن أنيابها لحظة الغضب .— فإذا مَرَّ صاحبنا بمصطبة في الطريق العمومي بدا الجالسون عليها كأنهم كانوا في انتظاره من سبيمة رينا ! ويؤيدون عليه السلام بحماسة ميالغ فيها ، ويشددون في العزيمة عليه بكرم حاتمى أن يتفضل الشاى : هيهات أن يظلت منهم بأى عذر أو حتى باصطناع الغضب ، وإن أقلت بمعجزة من أى مصطبة لأن ذلك مستحيل عليه بالنسبة لمصطبة دارنا ، التى ربما هى أشهر مصطبة في اليلدة كلها .

أبويا الشيخ عبد المعطى أبو حسين القزاز هو الراقبة التى يبيض فوقها المساء رجالا ضاحكين عديدين . الوقت ملك : فهو يملك أرضا يزرعها أولاده الأشداء الذين هم في الأصل أولاد أعمامى ، ويدخل ضمنهم في نظره إخوته الصغار من أعمامى . يقضى النهار على هذه المصطبة يذب الشر أو الذباب عن وجهه ، يعيد تولى عبارات المؤذن فوق جامع العصارة القريب من دارنا ، مرسل كل عبارة بعبرة من عنده تستغفر تدعو بالستر ، تطلب غفران الذنوب تستشفع بالنبي في رد عذاب الآخرة المتوابع تستهول نيران جهنم الحمراء . ضمن ذلك يوقف أى حركة تشبب ، إذ مهما تعاطف شأن الحركة وارتفع الحاج

بطرحهن لينتقم شخصية النداهة التى يجب أن تتسلل في الهزيع الأخير من الليل إلى بيت فلان الفلاني تناديه بهمس واعد حلو تدعوه إلى صحبتها لرافقتها في أى مكان يشاء : موزيك في كلمتين صغيرين أنا فلانة مانتاش عارفنى يا فلان ؟ ! : فيمضى معه الموعود بالعذاب : يلف به أبعد القيطان ، وكل الخرائب يحجج البحث عن بقعة آمنة . حتى يكل صاحبنا من المشى وتاجج الانتظار ، ثم مايلبت حتى يلقاها بما يثير جنونه ، فيلتفت حواليه منتفضا صارخا كالمتور : لما يكاد يمسى خطوتين حتى يلقاها بأصبع آخر يحاصره يخالف بجسده ففى اللحظة التى يرتفع فيها صارخه بطلب النجدة تكون النداهة قد دفعته إلى عشة ثائية : خشى هنا يا حبيب قلبى متخافش ! دانا باهرز معاك ! ! : وتترك وتختفى في الحال . هو ونصبيه حينئذ ، حسب قدرته على الاحتمال ، بعضهم يظل يهذى في العشة وحده حتى الصباح : بعضهم بارد القلب يخرج بعد فترة ليقلل عائدا إلى داره منتفضا متلصصا بيسمل ويموئل ويقرأ عذبة يس ..

الأعجب من ذلك كيف ينتقل الخبر إلى أهل البلدة في الصباح الباكر في حين أن أبويا الشيخ عبد المعطى أبو حسين القزاز لم يؤت فرصة مقابلة أحد يبلفه الخبر : كما أن الموعود بالفصل السخيف ربما لم يفصح نفسه بنفسه بصياح أو جعير : إذ هو في العادة يبقى نائما حتى الضحى العالي لا يستطيع أن يلم نفسه من الفراشة . وهكذا أيضا أبويا الشيخ عبد المعطى بعد أن يفعل فعلته يظل نائما ولا على قلبه خبر بأن الدنيا من وراء ظهره مقلوبة تتحدث عما جرى لفلان الفلاني بالأس ..

بمجرد خروج الموعود بالفصل الباخي من عتبة داره

بين المتعاركين لدرجة تنذر بطولع النيابيت ، فإن كلمة واحدة منه — ينطقها بحركة عظيمة — لابد أن توقفها في الحال مع أن العدة نفسه لو ظال ينطق نفس الكلمة طول النهار فلن يابه له أحد ، وإن لم تنفع الكلمة فشخطة حادة تصمم ؛ فإن لم تبلغ الشخطة سمع الموتورين فلفزة سريعة عن المصطبة يصير بها في قلب الحركة بين الأطراف ، وهو على أتم ثقة أن أحد الطرفين لن يجزئ على دفعه بعيداً ليتنقص على خصمه ، بل سوف تتهدل اعصابه في الحال ، ويمتثل خازيا الشيطان . غالباً ما يعود الأطراف كلهم في نهاية الشوط إلى المصطبة للتحقيق في أصل السبب وإلى حله من جذوره بشأ يشريونه جميعاً من براد واحد . فإن لم تكن حركة فإن أبوييا الشيخ عبد المعطى لابد أن يجد ما يقطع له قعدته ؛ يرشد الغرباء إلى الطرق الصحيحة الموصلة إلى أغراضهم ؛ يتصيد شروء سمك تغوث بها امرأة صياد تحملها في طبق أو مصفاة مغطاة ببرق الخروع ، فيناديها قلثلاً : «وريني يا لم فلان » ، فإذا هي تنزل الشيلة من رأسها وترفع اللوزي ؛ فيسمل ناظراً في الشروء بعينييه الضيقتين نظرات تعبر شاربيه الضخم المتفولس وأنفه اللدب ، تتكفيض جبهته المتفتضة تحت عمامة مسندقة بشال حول طائفة صوفية كزحيص مقلوب ؛ ثم يقول : «ملا بالبركة ! وبهيم للحيال ! مشيراً بكوعه إلى باب الدار المجاور للمصطبة ؛ ينزع الإشارة بصمجة : «يايت يافكية » فما تكاد أي فكية تحف لثلية النداء حتى يكون قد حدّد السعر الذي سيدفعه ، ويبدأ الفصل من تحته بيضعة قروش ؛ لتظل المرأة تردّد خلفه «يفتح الله » إلى أن يصل لما حدّده فلا يرتفع عليه مليماً واحداً . ثم ينصرف إلى تدبير الحيل لتصيد الرجال كي تجلس معه ، بأن يضع صينيته الشأى بالبراريد والأكواب وطبق من القراقيش الناعسة

كاليسكوييت يجواره على الدوام ، ليقول لكل فائت الشى عليه السلام : «الشأى أه ! اجاهز وسنن ! حود حود ! وأه ! لتحود ! » . لا بأس أن يدخل الشأى الدار للتسفين أو للتجديد طالما أن الضيف قد تم اصطيداه ، ترك بلفته على الأرض وتربع فوق الصنجر الجميل ومن خلفه المصائد الوثيرة .

الشأى يسحب شأيات ، والسلام يشد رجالات ، تصير الرزئية كلها كمبرجان يهوى تحت شمس الأصل القرمزية كيطن الخيمة المضامة ؛ تطرح المصطبة ملاحق وقعدات إضافية حولها بمصير على الأرض أو يدك خشبية عتيقة تتسحب من الذئرة مجهزة في جوار المصطبة ؛ تنتفض الحكايات والنوادر والطرف والأخبار ، يتألق الفراخ البارعون في التشخيص والمقنة . ياول من تعرض للفصل البايع إذا مر لمعتنّد فار أغلقت عليه المصيدة ؛ إلا أن الجميع يهوى من أبوييا الشيخ عبد المعطى يستقبلونه في جدية كأنهم لم يعرفوا أي شيء عما حدث . وتتمرّ لحظات طويلة يأمن خلالها صاحبنا ويطمئن ويتدمج معهم في الحديث الطلوي والضحك . وإلى عزّ اندماجه في الانبساط يعتدل أبوييا الشيخ عبد المعطى في قعدته ، يميل نحو صاحبنا كأنه يحدثه عن شخص أخر مجهول :

— «يقولون إن هلفا وقع بالأمس في يد النداهة ! ألا تعرف من هو يافلان ؟ » ..

عندها يحمر وجه صاحبنا يصير كالأكيدة ، يطرّق برجهه إلى الأرض ؛ يحاصره أبوييا الشيخ عبد المعطى .

— «ويعد يارجال ؟ ! لقد استقبل خطر النداهة والناس مع ذلك يصدقونها حينما تعود لفتاديهيم ! أصلها

ندامة بنت حرام تنده لكل واحد منهم بما يريد
ويصدقاه ..

يفعل هذه الأفاعيل الصيبانية الصغيرة الخطرة في بعض
الأحوال ، التي لا يفعلها سوى الصياح وقطاع الطريق
الغريباء الأشرار ؛ لاسيما أنه غير مستفيد على الإطلاق من
فعلها ، وليس يسعى من وراءها إلى مكسب أو سلب أو
نهب أو كيد أو انتقام ، اللهم إلا سبيل الضحك فحسب ،
كما تنظر قلعة المصداقية قائمة على الدوام تؤنس ليالي
البلدة بنوادير الأخبار والطرائف ، والأخذ والرد والحديث
الشهي بأصوات منطلقة مبهجة من فمط الحامسة
والانفعال البهيج ، حيث الضحكات تدلق من الصدور إلى
الصدور بفجر حساب .

إنما كل الناس في بلدنا دائما أبدا مستعدون لغفران
هذه الفصولات التي يفعلها أبوياء الشيخ عبد المعطى ؛ إلا
أبي المدرس بالبلدة ، وبقيّة أعمامى الفلاحين ، الذين
لا يرضيهم هذا اللب العيالي من رجل كبير مثله :

— يا أخى اكبر بقى ! بطل شغل المصفره دى !
ضحكتك طيننا اللي يسوى واللى مايسواش ..

هكذا كان يقول له أبى في لحظات الصفاء خاصة بعد
تناول العشاء على طلبة واحدة أيام الأسواق والمواسم ،
فيؤيده أعمامى كل واحد بكلمة ، حتى أعمامى الأصغر
سبنا في عمر أولاده يوافقون على هذا الزجر من أبى ،
ولكن بالصمت وهن الرعوس علامة التأييد . لكنهم
جميعا — بما فيهم أبى نفسه — لا يمكن أن يكونوا
جادين في هذا ، لأنهم يكتبون الضحك حتى وهم
يعترضون ، إذ تصحوا في الحال أخبار ونوادير وحكايات
بمسبب فصولات أبوياء عبد المعطى تشد حبال الضحك على
آخرها حتى ليستبقى أبى نفسه على قفاه من فمط
الضحك ؛ في حين يفقد جميع أعمامى وقارهم وهم

وهكذا ينخرط السامر في ضحك عاصف ، حتى
المضحك عليه لا يجد مفرأ من المشاركة في الضحك على
نفسه على كيفية استغفاله ؛ يضحك بمصدر رحب ، في غير
حد أو غيظ ، لأن أبوياء عبد المعطى أبو حسين القزاز
لا بد أن يفصل له صدره أثناء ترفيقه عليه ؛ يكفي أن
ينظر المغيظ إلى أبوياء الشيخ عبد المعطى وهو مندفع في
الضحك ، إذ يتحول وجهه الملوح بالشمس إلى وجه طفل
غاية في البراءة والصفاء ، ولا يرى يريد خلال ضحك
المنطلق المنفعل بالبهجة والغبطة عبارات منطلقة جذلة
تلبس بالحبور والسرور والحب :

— ملأ .. لا .. خذ .. كلا .. م .. ميا سطة ! كلنا في
النهاية إخرة مفيش حاجة ! بس و .. لا .. لا .. لا .. حرام
اللى .. سارحين في البلد دو .. ل .. لا .. لا .. نوقفهم عند
حدهم ! دول حيلخصوا على رجالة البلد ! دى مصيبة
حلّت علينا ..

ويمسح دموع الضحك بظاهريه ا المغيظ الذى صار
الآن مستعدا لغفران ما حدث له ؛ لم يعد يفيكه سوى
شئ واحد ؛ إنه يكون وانقا بينه وبين نفسه ومن شواهد
كثيرة أن أبوياء الشيخ عبد المعطى هو الذى فعل به
ما فعل ؛ في حين أن أبوياء الشيخ عبد المعطى ليس فحسب
ينفى عن نفسه التهمة بثقة راسخة الاغصاب ، بل يصب
جلم غضبه على فاعل مجهول غريب عن بلدتنا برمتها .
إلا أن المغيظ في النهاية لابد أن يضى وقد اقتنع بشكل
ما أن أبوياء الشيخ عبد المعطى ليس هو الفاعل مطلقا ؛
فليس من المعقول أن هذا الرجل العجوز الشايب يمكن أن

يخبون(كفهم على جباههم أو يخلعون الطواقى ليقتفروا بها في الأرض من شدة الانبساط ؛ فيما يتابعهم ابوييا الشيخ عبد المعطى في جذية بالغة . في هذه اللحظة بالذات يتحول إلى شخص آخر تماما ، هو الوحيد الذى لا يضحك حينئذ بل يشفى عليه بالنظر إليهم في استنكار ؛ إمعانا منه في الإيهام بأنه ليس مسئولاً عن هذه الأفاعيل الصبائية التى يتحدثون عنها ، وأربما يكون أحد الرجال قد اشتكى لأبى بالأس ؛ وإذا يضطر أبى للتصريح بهذه للشكوى ، يسحب ابوييا الشيخ عبد المعطى نفسا من سيجارته الرفيعة ويشوح بذراعه الطويلة نحو الخلاء فيما هو متربع :

— طيب أهو فلان الفلانى ده سهران معايا امبارح لادان الفجر ومجايليش أى سعية للموضوع ده ! يا عم دى ناس بتخلف من خيالها ! بتهر على روحها لو قلت لها : يه ! وعلى العموم التلى يظبطنى ويمسكنى باليد خلال عليه قتلى ! ..

يعرف أبى أن هذا لن يكون ، لأنه فشل كما فشل كل اعمامى في ضبط ابوييا عبد المعطى متلبسا بحدى افاعيله ، مع أنهم تقبوه كثيرا وسهروا من ورائه طويلا حتى سئموا من حصاره ومع ذلك يسمعون في الصباح الباكر أن فلان الفلانى قد حدث له بالأس كيت وكيت ، وجدوه متكوما على نفسه في مرحاض المسجد ، وجدوه يهذى عند سقاية الوقف ، وجدوه عاريا في الخرابة ، وجدوه يتسلق دار النصارى بحثا عن كتز مزعم . حينئذ يكون أبى واعمامى أول المطلقين في الضحك ؛ حتى ليدرو أبى كأنه منفرد في البكاء الحائر إذ هو يضحك بصوت مكتوم ؛ يضحك رغما عنه ؛ لاسفوية بما حدث فحسب بل سخرية بنفسه وبخوته الذين تعبوا بالأس ابوييا

الشيخ عبد المعطى حتى الصباح ومع ذلك أفلت منهم خمسة ليفعل ما فعل .

غير أن أبى كان واثقا أن أحدا في البلدة لن يكره ابوييا الشيخ عبد المعطى ، أو يسعى إلى الانتقام منه بأى حال من الأحوال . ولم يكن أبى ليقسوا عليه ؛ فهو في النهاية أخوه الأكبر . صحيح أن أبى يحكم كونه مدرسا وأنديا يلقي الاحترام والتقدير من الجميع ، ولا أحد يخاطبه إلا واقفا ؛ إلا أن العين لا تملو على الحاجب ؛ ثم إن ابوييا الشيخ عبد المعطى — وهو الأكبر — هو أول من يوقر أبى ، ويقدمه على نفسه في كل شيء حتى لقد تنازل له عن دور كبير العائلة ، توقيرا للعلم الذى حصله أبى في المدارس حتى شهادة الكفاءة ، وبالأخص للقرآن الذى يحصله في صدره .

على أن البلدة كلها ، رغم ضيقها الشديد من فصولات ابوييا الشيخ عبد المعطى ، ترضى الصل دائما إذا ما احتدم العتاب بين واحد منهم وبينه ، حتى لا يصل العتاب إلى مرحلة الخلاف ، ويقفز الخلاف إلى العراك ، وهو أمر لا يتصوره أحد في بلدتنا . فإن نرى أحدهم في غضبة الانتفعل وأوشك أن يفقد أعصابه ويست في الألفاظ ؛ سرعان ما يهف الآخرون لتنبهه ، ففي الحال يصمت الخلاف في مهده قبل أن يتجاوز نطاق فرد لفرد ليصير بين عائلات لا يستهان بشأنها .

وفي الواقع ليس هذا السبب وحده ما يعتال الخلاف ويصحو ؛ إنما السبب الحقيقي الذى يعرفه الجميع ويفخر به النجم الأوجد في بلدتنا ، المتخصص في فض المنازعات وواد الخلافات بين الناس ، ليس فحسب بين فرد وفرد ، بل بين بلدة وبلدة . هو في هذه المهمة موهوب صاحب عقيرة لا يدانيه فيها أحد في بلدتنا أو بلاد العب كله .

غضب المتخاصمين ، فمزجتهم جميعا بضحكة واحدة صاخقة صلفية ، يصعب بعدها استئناف لبس قناع الزل ، ويسهل الاسترسال في عبارات الأريحية اليالة نحو التصالح . يدع ذلك أن لديه مخزنا لايفد من الحكايات القديمة والجديدة تبدو وكأنها من تأليف يقم فيها عمر بن الخطاب وسيدنا علي وأبا حنيفة والإمام الشافعي أو سيدي إبراهيم الدسوقي أو السيد البدوي ؛

لأن أهدا غيره لايعرفها ؛ وجميع المشايخ المحترفين والمتنورين لم يقرعوا في مصادرهم وأهاتهما وكلها حكايات تنتهي نهايات محبكة على الموقف الراهن دامعة صارمة . تحض على الحلم ، وتبين مخاطر الغضب وعواقب الاندفاع وفضيلة الاعتراف بالحق ومكرمة العفو عند المقدرة ، وضرورة انتقام السماء فعل الباغى تدور الدوائر ، والعدالة الإلهية التي بنى عليها الكون ؛ هل لتاكم حديث ذلك الرجل المؤمن الذي نزل ضيفا على أحد معارفه في غيبته فزاحت أمراك في عينية وزاغ في عينها فهتت به وهم بها لولا أنه تذكر برهان ربه فاستفكر وصان نفسه من الخطيئة ؛ فلما عاد إلى داره رأى زوجه في حالة اضطراب غير طبيعية فسأله عما يكرها فقضت عليه كيف أن السقا جامهم بلأاء اليوم فلما شعر أن رب الدار غائب تطاول عليها فغاز لها بمعسول الكلام حتى كاد يستميلها لولا أنها ردت بخشونة وألقته درسا قاسيا ؛ حينئذ انعط الرجل المؤمن وصفق كفا على كف وهو يقول : دقة بقة ! ولو زدنا كان زاد السقا ؛ نعم يا جماعة ؛ دابن ددان ، العين بالعين والسن بالسن والبداء اظلم .. إلى آخر هذه الحكايات والطرائف التي تمتلئ بها جعبة أبويا الشيخ عبد المعلى أبو حسين القزاز ..

صاحب حيل بارعة ذكية لانتتهى أبدا ، وصاحب لسان ذرب طليق ، وعبارات موزونة مشحونة مؤثرة حاسمة ، ليس فيها لث أو ثثرة ولقد تستيقظ الفصول الهازلة في ذهن من يستمع إليه .. بل هي مستيقظة على الدوام — لكن المستمع ينظر في عينيه حينئذ فلا يجد فيها سوى الجدية الباعثة على الشفقة ، والصفاء الباعث على النسيان . ذلك أن كلامه المنطق المحكم الملاء بالصديق والحرارة يملأ دماغ المستمع ؛ إذ أن أبويا الشيخ عبد المعلى يدخل في الموضوع مباشرة ، فيحترق ذهن المستمع يفاجئ بأنه يعرف مايفكر فيه الآن على وجه التحديد ومايود أن يقوله ؛ يصرح له بأن الرب الحقيقي الأمل على ذلك يكون كذا وكيت بكل وضوح ، وأين أنك يا جاح ؟ قال : من هنا ، ويلف ذراعه حول رأسه ليمسك الأذن البعيدة ، تعبيرا عن السخرية من جحا الذي كان بإمكانه أن يلمس بيمينه أذنه القريبة من يمينه . ثم إن أبويا الشيخ عبد المعلى يسمى الأشياء بأسمائها الحقيقية حتى ولو كانت باعثة على الضجل أو الحرج ، لايعهم وجود حريم ، لايفضي من عدة أو إمام أو شيخ طريقة . ولقد يتهرج الواووين والواوورات وربما وضعوا أيديهم على أذانهم أو عيونهم من فرط الانزعاج والضجل من لفظ قبيح أو تعبير حاد لم يتعودوه في أي حديث بينهم ، تشعر ملامحهم من شدة كتمان الضحك ؛ إلا أنهم سرعان مايكتشفون عن أعماقهم الموافقة على هذه اللهجة لأنها رغم شكلها الصارم تريهم تماما إذ تضع النقط على الحروف تؤكد صدقه إلى حد الألفة من تجميل الشيء بلفظ مواب أو مرواغ ؛ من هنا فالحامى عنده دائما محددة وقاطعة ، خاصة إذا كان الحديث في أمر تحقيق الحقوق وجلسات المصالحة ؛ ولاينسى أحد أن ألفاظه العارية وعباراته الساخرة هذه كثيرا مالفت

عقلاء بلدتنا كانوا يؤكدون أن هذه الأخيرة جزء من تمام الأولى : ويهدأ لراحوا أنفسهم واعتبروه قرينا للفعل الخير بوجه عام .

لهذا ، لم يكن أحد في بلدتنا أو في اللعب كله يتوقع أن أبويا الشيخ عبد المعطي أبو حسين القزاز ينتهي هذه النهاية الفلجعة : بل لم يكن ليضاهها له أحد على الإطلاق . ذلك أن أبويا الشيخ عبد المعطي أبو حسين القزاز قد قتله أشباه الرجال في غلة من الزمن في فصل هزل لا يقل خرقا ولا طرافة من فصوله الهازلة التي طالما افتتن بتدبيرها والقيام بتنفيذها بنفسه : كان يكرى خفير التفتيش الغلبان المكسور الجناح قد افشكى له من خليل البقال ، الذي دأب على مغالبة أمرات الجميلة وأغرائها بارتكاب الفحشاء معه أو تطلق نفسها من بكرى للتزوجه . وكان أبويا الشيخ عبد المعطي . يهرب أن وهيبة زوجة بكرى امرأة جميلة بالفعل وتتساوى رقية عشرة مثل بكرى وخليل معا : هكذا يقول له دون حياء ، لكن هذه نكرة وهذه نكرة ، الحق حق ، ونجاسة الذيل سبة للبلدة كلها . وهكذا أقسم أبويا الشيخ عبد المعطي لبكرى خفير التفتيش أن يجعل خليل البقال يتوب عن هذا الفعل على يديه توبة نصوحا ، ليجهلته بفقد الخلقة ويصبح هو والمرأة سواء . وبعد منتصف الليل ترك جلجلا السامرين معه على ذمة أن يفعل مثما تفعل الناس ، ويستتجى ويتوضأ لصلاة الفجر : ثم دخل الدار ، ثم تسلم من الباب الخلفي المطل على الغيطان ، بعد أن لف جسده باللبس العريى ولتم وجهه بالطرمة ، ونزق في الحواري الموصلة لدار خليل البقال الجديدة المبنية بالطوب الأحمر على شاطئه مصرف ثمرة تسعة . وتحت شباك الحجر التي ينام فيها خليل كمن أبويا عبد المعطي

كثيرا ما يمر على مصطلبه في عز الليل ناس منهمكون في المشي بمسامة وانفعال : فإذا هو قائم يعترض طريقهم ، يجبرهم على رمي السلام ، وعلى الطلاق بالثلاثة لتشتربوا الشأى ، وشأى في حكاية ، وعلى في أية ، وموعظة في حديث ، يخشى الوقت : وفي النهاية ينصرفون وقد داخلهم مايشبه اليقين بأنه كان على علم بأنهم ذاهبين لتقلع زهرة أو سرق زريبة أو التريص بفريم ، وأنه عمد إلى تعطيلهم حتى تضعف الفرصة فيثوبوا إلى رشدهم . مهما يكن من أمر فإن تعدته الليلية هذه على المصطبة أمام الدار كثيرا مالميت دورا في واد جريمة في مهدا ، أو في تدبير مؤامرات تكشف عن طوايا نفوس صائبة لنفوس صائبة أخرى كانت متخاصمة ، فتعيد وصل ما كان قد انقطع بين نفوس ونفوس ..

مؤامرة برئية كهذه قضت خلافا بين عزيزين متجاورين ؛ ومثلها قضت على هداء متحكم بين بلدين . يحزم على الغداء في منزله أقطابا من عائلات المتخاصمين دون أن يعلم هذا بحضور ذلك ؛ وعلى طليعة الغداء يتم التصانق بكل الحيل الجميلة والطرق القصيرة . شيئا فشيئا — وبأساليب جهنمية — يسعى للربط بين عائلات المتخاصمين حديثا في مصافرات ، وفري هذا بخطبة أبنه ذاك لابنه ، ويسامح في تذكيل أي عقيات تنشأ في سبيل إتمام الزيجات ، ربما تعهد لنجار الموبيليا بضمغان بقية فلوسه ، ربما ابتدع صيغة لكتابة قائمة العفش ترخص الطربعين ، ربما تطرح بمحاسبة المقتن : أو الطباخين ، ربما أرسل النقوط خريفا سميتا أو لريدا من الأرض .

الحق كل الحق أن ذاكرة الناس في بلدتنا أصبحت تربط بينه وبين التقيضين في صورة محيرة : السعي بين الناس بالصلح ، والسعي فيهم بالهزل والمسخرة . إلا أن

حتى رأى خليل البقال قادمًا بعد تشعليل النكان يتخبط في الظلام يدوس فوق الكلاب النائمة . فناداه في همس ونفج : مس خليل ! مس خليل اء . فزعر خليل ويصق في يديه : يمس الله الرحمن الرحيم اء ؟ اء ..

— جهش في شر ! وعلى صوتك ياسى خليل ! متخافش دانا ومهية ! جوزى بايت في التفتيش الليلية ويكره ويمد بكركه ! الدار خالية وأمان ! تعال روبا اء ..

ومضى ابويا الشيخ عبد المعلى كشيخ يتقمص في الظلام ويطرق الليانة في فمه — كجهدى أبرز سمات ومهية — ويطرق بالشيش في كعبيه ، ويكاد ليراعته في التمثيل والتقليد يكن ومهية بذات نفسها بمشيتها للمجانبية المعروفة . ومن خلفه مضى خليل البقال يتراقص من الفرج والفجلة لاهت الانفاس خشية أن يتره الشبح من عينيه بين أحرامى الطفاه وأعواد اللشيل واللبوس وشجر الجزيرين ؛ حيث اخترق ابويا الشيخ عبد المعلى ، دروبيا مقتصرة تخترق غيطانا وجدائق وتعبق نوات ، تجنبًا للوهوش في حوارى وسط البلد حتى لايراهما أحد ؛ مما ضاعف من مصداقية الملعوب ، حيث قد وفر في ذهن خليل البقال أن لمرأة اللعوب جادة في دعوتها والوصول به إلى دارها في أطراف البلدة من الناحية القبلية .

الذى لم يكن يعلمه ابويا عبد المعلى أن ومهية كانت قد تواعدت بالفعل مع خليل البقال ولكن بالإشارة فحسب ؛ إذ كانت في مكانه في الضحى تشتري شريطا للعبة الجهاز نمرة خمسة وذكرته له أن يكرى بيت الليلة في التفتيش في حراسة ماكينة الرى ، وأنها تخشى المبيت وعندها في الظلام ، ولهذا جاءت تطلب شريطا للمصباح ، فاعطاه الشريط بالمجان ، ونخبه من فصوص اللبن

اللتالية ، وحفنة من اللب وأسمه داني للنسبية ، وشروحة من الحلاوة الطحينية . تام تكن الشكينة تتردد ، أن زوجها يكرى الكار قد أوهمها بأنه سميت في التفتيش . لكن يفاجئها في الليل ؛ فبعد أذان العشاء صفرت عليها الدار ، ودمس لها ضوء المصباح على الحائط أشباحا من المخاوف ، فتذكرت أن خليل البقال وهو يفسرهما بالهدايا قال لها : يمكن أن تشرى أكرى الشئ معاكى اء ؛ فهدت عليه فاكهة : متخاف ! البيت بيك اء لأنها كانت واثقة أن خليل البقال لا يمكن أن نواتيه للجرأة عل فعل شيء كهذا ، وواثقة أن ربما هذا مجرد واجب كلامى لا أكثر ولا أقل ؛ إلا أنها استعادت ضغطة يد خليل على يدها ، والشبح المجنون في عينيه ، والحرارة الواثقة في صوته ، فانشعر بدنها ، فخشيت أن يركب خليل عقله فيعطلها ويجهى وتكون الفضيمة ، استعادت شريط خليل من يوم مايدا يماكسها فتمثل لها شيطانًا مجنونًا يمكن أن يفعل أى شيء لينام معها بأى شكل ؛ فرات أن أسلم شيء تفعله أن تقوم الآن فتذهب لتنام مع أمها المعوزة الوحداية في دارها في عزبة العبيد ؛ فسمحت للمس فتلفت به وانطلقت مهولة إلى هناك . قرب منتصف الليل أن لكرى أن يفلمهم زوجة ويقطع دابر الشك من نفسه بعد أن خلعت الوراثة في البلدة ووصلت إليه الأخبار من شهود العيان تؤكد رؤيتهم لمهية متقلبة بخيل لا تكن قصى من دكلته . كانت ركبته سائبة وقلبه يتقزز من موضعه كلما اقترب من داره ، ويندبة التفتيش تهتز على كتفه فيشدد فيضته على حزامها . فتح الدار فلم يجد زوجة ، فركبه الجنون . سال الجيران فردا فردا فلم يجد لها أثر عندهم ؛ وأخبره طفل صغير أنه شاهدها واقفة مع خليل البقال عند داره . قرر أن يعالجهما من أقصر طريق ، أن يخرم من المزارع ليكون في مواجهة الدار مباشرة ، نفس

قرب العصر صدر التصريح بالدفن . كان يوما عصيبا مؤلما على عاطفتنا كلها . رنجهم الذهول حتى عجزوا عن البكاء وعن فعل أى شيء ، بل انعطفت الستائر في حلقهم وعلام الشجوب والحيرة فصاروا كالبلاء الخرس يتخبطون في الهانة والخزي . لم يكن في الوقت متسع لحمل الجثة إلى الدار . كان لابد من التسعيل بالدفن كيلا اتفق ورجال البلدة كلهم في عز موسم الشغل في الحقل البعيدة .

القرب مكان يصلح لتفصيل الجثة وتكفينها وإقامة الصلاة عليها هو جامع سيدنا هارون ، ذلك المسجد العتيق البالغ من العمر خمس مئات من السنين كما هو ثابت في لوحة متبره العتيق يقع في مكان مغزول وحده خارج مباني البلدة في بقعة متاخمة للمقابر . فمع أنه أقدم مسجد في البلدة حيث طراز البناء وطول المذئذ وضخامة قبة الضريح إلا أنه كان يبدو كالمنبوذ المكهر : لا يؤمه للصلاة إلا مجموعة قليلة جدا من مجازيب الطرق الصوفية والدراويش حيث يتيح لهم فرصة الاختلاء بانفسهم لوقت طويل ، اجتذبا إلى سيدنا هارون : ذلك الولي الزاهد الذي اقام لنفسه خلوة في هذا المكان منذ ذلك التاريخ البعيد ، فلما مات دفن فيها : فبعد دفنه زار بعض المؤسرين في المنام وطالبهم ببناء مسجد له ، فاستلوا على الفور فاقاموا هذا المسجد حول الضريح وصرفوا عليه مبلغ طفلة لكي يجعلوا منه تحفة نادرة : إلا أنه قد أحيط بالشوم من أول يوم ، حيث سلق من على سقالاته أثناء البناء ثلاثة من الفواعلية فسقطت وحدث خطأ هندسي في بنية البوابة القبلية فسقطت بعد عامين من بنائه على بعض من كانوا نائمين في ظله

الدروب التي سلكها أبويا الشيخ عبد المعطى وهو متتكر في زى النداهة . كان أبويا الشيخ عبد المعطى ينوى تنويه خليل وتنزيهه في الغيطان والمصارف بقية الليل حتى يمسخره ويربى له الخفيف ، فجعل يمه على خليل البقال كي يوقعه في معجزة بشعة على مشارف دار بكري ، إذ أن الخريجة قد تزحوا كتائف الجامع الكبير منذ ثلاثة أيام فقط فملأوا بالفراء بركة عريضة جافة حتى سوروا بالأرض وتركوا لتجفله الشمس سحفت سطحها لحسب . كانت الخطة أن يتركه غارقا في الفراء حتى اذنيه ويرجع إلى جلوسه على المصطبة كي يستمتع معهم إلى صراخ خليل طالبا التجدة بعدما تعبية الحيل .

ولم يكن قد بقي على المعجزة سوى خطوات قليلة حينما لمح أبويا الشيخ عبد المعطى شيخ خفير ببندقية معلقة في كتفه يمشي بانفعال والشرر يتطاير من وقع قدميه على الأرض . حاول أن يدارى نفسه في جزيرية قريبة . إلا أن الضفير لمح ، فتبعه متلصصا ، فإذا بشيخ خليل البقال يظهر لاهذا في البحث عن شيخ وهيبة الذي احتجب بالجزيرية ، فصار يهمس متاديا بصوت متهدج : وهيبة ! رحلى فين يا وهيبة ؟ واتجه إلى الجزيرية ملتصحا بشيخ وهيبة . حينئذ صرخ فيه بكري : «استنى عندك يا أبو ديل تجس» . وكان خليل قد أمسك بطرف الملس وجذب شيخ وهيبة يريد احتضانها حينما رن الصوت فترلزله . ما كاد بكري يرى الملس الأسود ينسلخ عن جذع الجزيرية حتى صرخ : «آه بالجرة» ، ولم يدر إلا والبندقية قد فترت مستقرة بين يديه . واحسكت النشئ والفرغ في الشبحين كل رصاصهما اسقطا فوق بعضهما على الأرض جثة واحدة متداخلة الأطراف مختلطة الدماء .

فماثوا . وإبان بذلك واكتماه حلت بالبلدة غزوات من عسكر من ملا كثيرة نهبت وهكت وسفكت وخربت ؛ فكان أن هجره الناس هجرانا شبه تلم ؛ فضيمت عليه سمابة من الكابة والمهابة والرهبة ؛ وكان مع ذلك يبدو للقادمين من الطرق الزراعية شيئا جميلا ميمنا يضفى على بلدتنا عراقة وإبهة ، خاصة أنه محاط بخلفية من أبراج الحمام كالقوس يكاد يحتويه في حضنه . وكانت قبة الضريح والمذئذنة تفوصان في أحشاء الأبراج يلتحقان بها كأنهما المركز المتميز الذى تلتفح عنه هذه الأبراج البيضاء المستطيلة الشلخية بعشرات المئات من العيون المفلوحة في تشكيلات عديدة . لاجل لاحصر لها من الحمام تربت وتعلمت الطيران فوق هذه المذئذنة وهذه القبة حتى استوطنتها بأعداد مهولة . أبدع مشهد في بلدتنا على الإطلاق هو قوس الأبراج وفي قلبه الجامع كخاتم يحيط بحجره الكريم .

عندما شرعوا يغسلون الجثمان فوق الضرابية في الميضاة كان الحزن قد وصل بابى إلى منتهاه ، حتى سمعته يهذى بكلام لأول مرة منذ جئنا الخبر المثلثوم . الحزن لم يكن بسبب الموت فحسب ، ولا للطريقة البشعة السيخية التى تم بها الموت ، إنما لإكمال الشؤم الفاجع ، بأن يتم تسهيل الجثمان والخروج به من هذا المكان المشؤم خرجة لالتلويق أبدا بسبعة عائلتنا ولإبدا ربوا عبد المعطى بالذات وهو ناز على علم في لعب كله ؛ فكيف يخرج هكذا في يوم خلت فيه البلدة تملأ من الرجال ؛ وكان أبى ينظر إلى الذين يؤدون صلاة الجنزة فيجدهم يعدون على أصابع اليدين ؛ فينسى رأسه في الأرض محمر الخدين متهدل الملايح كالضروب على وجهه ينهل جزمة قهيمه ..

وما كاد النعش ينتصب واقفا في صحن المسجد غير المسقوف حتى انهالت عليه أسراب الحمام بغزارة كالطير ، تسقط فوقه جماعات جماعات ، تساقط الفلكة الناضجة من الفرج الشجرية في مظاهرة شديدة الصخب من صفق الجذعة ورفرفة وهديل . ما إن ينطلق سرب حتى يحط بدلا منه أسراب تحتل كل بقعة في خشب النعش وفوق غطاء الجثمان ، كأنها اكتشفت لعبة جديدة مثيرة مبهجة . والفقيه الذى أم صلاة الجنائز راح يرفع صوته ليغطى على لطم الحمام ؛ والمصلون مخومون متوترون يدفعون عن وجوههم ورفرة الأجحة ويختلجون من اندفاعها أمام وجوههم مباشرة . وحتى بعد أن انتهت الصلاة وتقدم الرجال لحمل النعش لم يجفل الحمام ، بل ظل في مكانه متكشفا انكماشيا وأدعا إذ يرى نفسه يرتفع بارتفاع النعش فوق الاكتاف . ويهتز النعش بشدة إثر اندفاع سرب على حين غرة ليختل مكانه سرب آخر . وإذا خرج الموكب الصغير من البوابة القبلية وانعطف على الطريق المؤدى إلى المقابر كان ثمة نعش يتهدى وسط حوائى عشرين رجلا تتسع المسافات بينهم ؛ فكانهم أعمدة قامت فوقها خيمة عريضة هائلة من لائحة الحمام ترزرف صاخبة مزغردة صاعدة هائلة في تشكيلات تنسلخ من بعضها لتدور حول بعضها لتعود فتتلاحم فتداخل تتشكل تملأ الفضاء بنتك غزيرة بيضاء من الريش كالظن المنثوف . وصارت الخيمة تتسع وتعمد للتحلق بالمقابر القائمة على مرتفع جبلى ، فتختفى الأشباح الصاعدة شيئا شيئا يخفيها ذيل رداء شديد البياض ؛ فيما يرتفع النعش بطلائه الأبيض فكانه المنطق يسبح في السماء معلقا بمظلته بجبال خلفية .

تجديد اللغة شرط الإبداع

بالألفاظ ولفظ التنصيص أيضا ، الألفاظ هي أطراف الدين ، والمعنى القلب فيه . والمعنى دون اللفاظ كقلب بلا أطراف .

والاختلاف في اللغة هو أحد أسباب الخلاف السائد بين الاتجاهات الفكرية الأساسية في الأمة : السلفية والعمانية . الفكر السلفي يستعمل لغة بعيدا ولا يمكنه التنازل عنها اللغة أخرى بديلة حتى لو أدت نفس المعاني . فاللغة شرعية ، والألفاظ فقهية ، والتحرير الشرعي واجب ولا يبدل عنه . بل يمكن القول أنه أصبح أمير لغة التي أبدعها سلفا في ظروف خاصة قد تشبه الظروف الحالية ، والتي تشمل في كلتا اللحظتين التاريخيتين : الثالث الهجري القديم أيام ابن حنبل ، مؤسس السلفية الأولى : وأول القرن السادس عشر أي أواخر القرن العشرين أيام الحركة السلفية الحالية منذ محمد بن عبد الوهاب ورشيد رضا في الأولى صورتها الأولى : أو الجماعات الإسلامية الحالية ، جماعة الجهاد ٢٩

لما اكن كل فكر ، قديم أو جديد ، عقيدة أو مبدع ، تعبيرا وإيصالا ؛ فإن اللغة هي الطريق إلى الانتقال من الداخل إلى الخارج ، ومن المعنى إلى الصوت ، ومن الفكر إلى الواقع ، ومن الآن إلى الآخرين . واللغة كما قال القدماء شوب الفكر ومن طريق الغيب يمكن التعبير من الشخص أو الإقبال عليه ، عدم إدراكه أو الانتباه إليه . وكما قال القدماء أيضا صلة اللفظ بالمعنى صلة الدين بلفظ ؛ فلا تدعى النفس بدون دين وكذلك لا يفهم المعنى إلا من خلال اللفظ . اللفظ تجسد المعنى وتحقق عيني له .

واللغة مجموعة من الألفاظ قبل أن تكون جملا وتركيب . اللفظ هو الوحدة الأولى التي تتوحد القضايا . اللفظ بداية اللغة وأساسها الأول . الألفاظ أشبه بسنن تترس يتحرك بها وتحرك غيره من التروس من طريق أمثالاتها ، أي عن طريق الألفاظ . والمعنى المحرك للتروس ، والتروس لا يتحرك ويحرك غيره إلا

بدورها تتغير بتغير المعاني . والمعاني المتجددة تفرض ألفاظا متجددة بعد أن تضيق عليها الألفاظ القديمة حتى تتلقت هذه الألفاظ فتصحيح المعاني عارية من أي ثوب ، وتفرض الألفاظ جديدة أشبه بتغيير الثياب كلما كبر لجلده القديم الذي أصبح عاجزا عن احتواء نماء الجسم وتجدد الحياة .

وكما يفرض الشيء الجديد المعنى الجديد ، يفرض المعنى الجديد اللفظ الجديد ، فإن اللفظ الجديد يبرهن بدوره بمعان جديدة تضاف إلى المعاني القديمة ويبحث على رؤية أشياء جديدة بالإضافة إلى الأشياء القديمة هناك إذن جدل دائري بين اللفظ والمعنى والشيء . الشيء يتغير فيفرض معاني جديدة له ، وهي تفرض بدورها الألفاظ الجديدة قادرة على التعبير عن المعاني الجديدة للأشياء المتغيرة . وفي نفس الوقت ، اللفظ يتغير فيفتح أفقا أوسع وأرحب ، ويبرهن بمعان جديدة بالإضافة إلى المعاني الجديدة الناتجة عن تغير الأشياء . وفي نفس الوقت تشير هذه الأفاق الجديدة إلى عوالم أخرى كانت غائبة عن الألفاظ القديمة . جدل اللفظ والمعنى والشيء جدل مزدوج من الشيء إلى المعنى إلى اللفظ ، عندما تفرض الحياة المتجددة نفسها على الألفاظ كما يفرض الجسم النامي تطوره الجديد على الثوب الضيق القديم . ومن اللفظ إلى المعنى إلى الشيء ، عندما يفرض اللفظ الجديد نفسه فيبهض بمعان جديدة لم تكن موجودة مباشرة في اللفظ القديم ، ويتهجه نحو عوالم جديدة كانت محاصرة في اللفظ القديم . وإذا كان المعنى متوسلا في كلتا الحالتين فإن الجدل يكون مرة من الشيء إلى اللفظ ، ومرة من اللفظ إلى الشيء ، فالحركة تأتي أولا من الواقع وثانيا من اللغة ، من الحياة أولا ومن الألفاظ ثانيا . وتلك هي حياة الألفاظ .

مثلا ، في صورتها الثانية . فقد كانت السلفية الأولى والثانية رد فعل على مظاهر التقريب اليوناني الأول والتقريب الأروبي الثاني ، فكل خطاب به القرآن والسنة ، وآله والرسول . والشرع والدين ، والحلال والحرام . والدنيا والآخرة . والنية والمعاد ، والإيمان والعمل ... الخ ، فهو خطاب ديني شرعي . وكل خطاب في الحرية والديمقراطية ، والشعب والدولة والوطن والمواطن ، والقانون والدستور ، والجمع والطبقة ، والتقدم والتنمية والتطور والتغير ، والعقل والعلم ... الخ ، فهو خطاب علماني .

ويكون السؤال بالنسبة للمبدع مفكرا وسياسيا هو : هل هناك فرق بين شعارات الحركة السلفية ، كما مثلتها جماعة الإخوان المسلمين ؛ وبيانات الحركة الوطنية التقليدية ، كما عرفناها في تاريخنا السياسي المعاصر ؟ ما الفرق بين (الله زعيمنا) و (الشعب هو المعلم والقائد والمعلم) بين (الحاكمية هـ) و (الحاكمية للشعب) ، بين (القرآن دستورنا) و (الحكم للدستور) بين (الرسول قدوتنا) و (البطل صانع التاريخ) بين أنجاهد في سبيل الله أسعى أمانينا) و (الكفاح من أجل الشعب) أو (الفضل في سبيل الطبقة العاملة) ، بين (تطبيق الشريعة) و (الالتزام بالقانون) ... المعنى واحد واللغة مختلفة المقصد واحد واللغة متباينة ، وبدا من الاتفاق على الأهداف والمقاصد يتم الاختلاف والتباين إلى حد الفقرة من أجل اللغة (١) .

ولما كانت المعاني مرتبطة بالأشياء والأشياء متغيرة فإن المعاني تتغير تبعاً لتغير الأشياء . وبالتالي تتغير أيضا رؤى العالم نظراً لتوسع الإدراك وتغير المنظور . ولما كانت المعاني متغيرة بتغير الأشياء ورؤاها فإن الألفاظ

الآن المعائد وأنشأت أكثر مما يعنى الحرية والعدالة ،
ولفظ « الله » الذى أصبح يغير التقدير بل والتجسيم
أكثر مما يفيد التزييه . وكذلك لفظ « الشريعة » الذى
أصبح يفيد معنى التحريم والقيود والمنع والحرمان
والفرض والكره والإجبار ومنع الحريات والهدم والفسوة
أكثر مما يفيد معنى الانطلاق والطبيعة والإشباع
والحقوق المكتسبة والتلقائية والتحرر والاختيار الحر
والرفض والثورة على الظلم والرحمة وحقوق الإنسان
وحتى الشعوب . لقد فقد اللفظ القديم معانى الاشتقاقى
بل والاصطلاحى والعرفى وأصبح أصبح المعنى الشائع
الذى نبته الثقافة الشعبية والعدايات والأصناف
والثقالييد ، وما رجعت له أجهزة الإعلام ، فما يضاد
المعنى الاصطلاحى والمعنى العرفى القديم الذى كان
يفيده اللفظ أولا : لفظ « الصلاة » لا يعنى مجرد حركة
الجسد بل السجود والارتقاء ولفظ الزكاة « لا يعنى
الصدقة والتبرع الكسب بل يعنى النماء والزيادة .

فلما تلاقت الالفاظ القديمة على ذواتها وانجرفت تيار
الحياة بعيدا عنها ، وأصبحت فارغة من غير مضمون ؛
ظهرت الالفاظ أخرى جديدة أقرب إلى تيار الحياة المتجدد
وأكثر تعبيراً عنه ، سياسية اجتماعية فى معظمها لأن
العصر هو عصر السياسة . وإذا كان الإنسان حيوانا
فقطاً عند القدماء وحيوانا متديناً عند المتوسطين ، فإنه
حيوان سياسى عند المحدثين ، فسرت لدى المثقفين منا ،
خاصة لدى الشباب مجموعة جديدة من الالفاظ مثل
الايديولوجية . والتقدم والتنمية والتطور ، والحرية ،
والديموقراطية والشعب والطبقة والكفاح ، والمواطن
والدولة ، والمساواة والعدالة الاجتماعية وحقوق الإنسان
لتنسهرى التخبية وتجدد الشباب وتترسل السلطات لتتقسم
الثقافة الوطنية إلى قسمين بسبب الالفاظ : قسم قديم

فيذا طبقنا هذه الافتراضات العامة عن جدل اللفظ
والمعنى والشئ على حياتنا الفكرية المعاصرة لمعرفة طرق
الإبداع فيها وشرائطه : نجد أن الالفاظ القديمة التى
نستعملها فى التعبير عما نشعر به ونفكر فيه ، وفى التداول
والتخاطب والتراسل ، هى إما إلهية دينية عقائدية غيبية
مثل « الله » ، « الرسول » « الدين » « الإيمان » . « الجنة »
« النار » كما هو الحال فى علم أصول الدين ،
أو تشريعية قانونية إنزامية مثل الحلال « الحرام »
« الحكم » ، « الشريعة » . كما هو الحال فى علم اللغة
أو أخلاقية سلبية مثل « الصبر » ، « الرضا »
« التوكل » كما هو الحال فى علوم النصوص ، أو صورية
ميتافيزيقية مجردة مثل « العلة الأولى » ، « الجواهر
الفردي » « واجب الوجود » ، « الصورة المحضة » ،
« العقل الفعّال » كما هو الحال فى علوم الحكمة ، وهى
الفاظ لم تعد قادرة على التعبير عن المعانى المتجددة
وظروف العصر المتغيرة . فقد اختلف العصر وتغيرت
الظروف ولم يعد الزمان هو الزمان . تغيرت الثقافة وتغيرت
توازن القوى ، وتبدل نظام العالم . هى الفاظ لا يفهمها
اصطلاحاً إلا المتخصصون فى التراث القديم يفهم بعضها
منها الناس لأنها ترسبت فى الثقافة الشعبية وأصبحت
جزءاً من التفكير اليومي والممارسة العملية . وأصبحت
موضع خلاف بين من يتمسك بها ويلفظ بها نفسه ،
والحياة تصرع من بين أصابعها لا يستطيع إيقافها ، وبين
من ينظر منها ويحاول إيجاد الفاظ جديدة تعبر عن المعانى
المتجددة بصرف النظر عن اتصالها أو انفصالها عن
الالفاظ والمعانى القديمة .

تقد هذه الالفاظ القديمة قدرتها على التعبير والإيصال
لأنها أصبحت مشحونة بما يضادها من معان وما تشير
إليه من موضوعات . وذلك مثل لفظ « الدين » الذى يعنى

يستعمل الألفاظ الصورية القديمة ، وتسم جديدة يستعمل الألفاظ ذات المصنوع الجديد ، ثم تنقسم الأمة إلى فريقين : فريق محافظ يستمسك بالألفاظ القديمة تمكسه بالكتاب والسنة ، وفريق تقدمي يتعسف بروح العصر وبمقتضيات الحداثة . ويتحول كل فريق إلى حزب سياسي كل منهما يريد الحصول على السلطة ، الأول لتطبيق الشريعة وإقامة حكم الله ، والثاني لتطبيق الديمقراطية أو الاشتراكية أو القومية دفاعا عن حرية الفرد أو العدالة الاجتماعية أو وحدة الأمة .

ولا يعنى ذلك انقسام الألفاظ كلها إلى هذين النوعين المتباينين المتضامنين : الألفاظ القديمة والألفاظ الجديدة ، فهناك قسم ثالث يجمع بين القديم والجديد مثل اللفظ : علم ، وأصل ، وحس ، وعقل ، وهليل ، وبرهان ، وعالم ، وكون ، وحركة . وزمان ، ومكان ، وإنسان ... الخ . وتختلف نسبة هذه الألفاظ في العلوم القديمة ، فهي أكثر في علوم الحكمة وفي علوم التصوف وأقل في علم أصول الفقه وعلم أصول الدين ، فعلوم الحكمة أكثر العلوم ابتعادا عن الألفاظ التقليدية وعلم أصول الدين أكثر العلوم اقترابا منها . وهذا ما يفسر العداء بين الحكماء والمفكرين ، هذه المجموعة الثالثة هي التي تقل على آخر ما وصلت إليه العلوم القديمة من قدرة على التنتظر وصياغة للخطاب العقل الفاعل .

والتحدي أمام الإبداع الفكري الآن هو الآتي : كيف يمكن تغيير الألفاظ القديمة إلى ألفاظ جديدة تعبر عن المعاني القديمة المتجددة في ظروف تاريخية متغيرة ؟ كيف يمكن إعادة الوحدة إلى الثقافة الوطنية والجمع بين القديم والجديد ، والتوحيد بين فريقى الأمة والمصالحة بين الإخوة الأعداء ؟

والإجابة على هذا السؤال يمكن إعطاء أمثلة عديدة من العلوم الإسلامية الأربعة القديمة : علم أصول الدين وعلم أصول الفقه وعلوم التصوف ، وعلوم الحكمة ، طبعا لدرجة كل منها في استعمال الألفاظ التقليدية ليزداد من الأكثر استعمالا مثل علم أصول الدين ؛ إلى الأقل استعمالا مثل علوم الحكمة .

لفى علم أصول الدين « لفظ » دين « نفسه لفظ قديم أصبح مضحونا بمعنى العقيدة والغيبيات والجنة والنار والملائكة والشياطين وعذاب القبر ونعيمه ومنكر ونكير ، والمراتب والميزان والحوض ، والجنة والنار ، والعذاب والعقاب ، والأنبياء والمعجزات والرسول والكتب المقدسة ، مما يجعله لا يجذب إليه أحدا من المتخصصين لقضايا الأمة ، أو من الحفلة الذين يلهو ينظر هؤلاء من الدين ، فتتكرر التجربة . الغربية مع الدين : المسيحية نموذجها ، عندما نفسر منها الرضى الأوربي وهو في بداية نهضته الحديثة . فنظرا لاتسار الخلاف عبر التاريخ منذ قضاء الفرائى على العلوم العقلية وذهوبه إلى علوم التصوف وأزواجها بالأشعرية : تنوع الدين على ذاته وتكلم في الغيبيات ، حتى انعزل عن الحياة ، إلى أن جاءت الحركات الإصلاحية الحديثة لتعيد إليه ما فقد .

أصبح لفظ « للدين » أحادى المعنى يصدق على الغيبيات أكثر مما يصدق على العقليات . وكان التنزيه والعقل وحرية الاختيار والمقد والبيعة والاختيار ووحدة القول والعمل ليست من الدين في شيء . فهذا ما جاء التعريب ليؤكد هذا المعنى المتكلس للفظ « الدين » ، الوارد من التجربة الغربية مع المسيحية بالإضافة إلى الارتكان الطبيعي والكسل الذهني والوهن الإرادى ؛ يفقد لفظ « الدين » معناه ويصبح غير قادر على التعبير عن معانى التجدد التي كانت عاقلة به أولا ، فسقطت ولم

يتجدد غيرها : فتجددت الحياة بعيدا عن اللفظ المنزوي
في بطون المتون القديمة والمطور في الثقافة الشعبية
المكتسبة . إنما اللفظ الأكثر دلالة على معنى الدين هو
« لفظ » الأيديولوجية « لأن الإسلام عديدة تتبع منها
شرعية ، تصور مصدر عنه نظام نظرية في الاقتصاد
والسياسة والاجتماع والقانون والأخلاق تتحول إلى
أساليب حياة للأفراد ونظم حكم للجماعات . ولقطة
« الأيديولوجية » أكثر استهواء للشباب وللخضبة وأكثر
تعبيرا عن روح العصر ، والصراع الأيديولوجي فيه .
صحيح أنها أعممية معربة ولكنها مثل اللفاظ القديمة
المعربة : موسيقى وفلسفة وأيديولوجيا وسقطة . وهي
أكثر تعبيرا عن المضمون القديم والجديد في أن واحد ،
لفظ « الدين » .

وقد أصبح لفظ « الله » نفسه مضمونا بمعان قد
تخالف ذاته التي لا يعلم كنهها أحد . فهو الذي ليس
كعنه شيء . وكل ما خطر بالبال فاه خلافه . ولكن في
الاستعمال الشائع وفي العرف الاجتماعي وفي البيئة
الثقافية ، وحدنا بين الله وتصويراتنا له فوقنا في
التقسية . وضاح التنزيه الذي لا نعيه من عبارة
« سبحانه وتعالى » ومن أية « تعالى الله عما يصفون »
وبن أن ندرى معنى التعالي الذي نريده ونكرهه أيضا
بلا فهم أو تدبر . فاه لا يمكن تصوره لأن التصور وضع
له في حدود الذهن . والله لا حدود له . ولا يمكن حده لأن
الحّد التام يحتاج إلى جنس قريب وفصل بعيد والله
لا نوع له ولا جنس له ولا فصل ولا خاصة له ولا عرض
عام له . لأنه جنس الأجناس ونوع الأنواع ، وفصل
الفصول وخاصة الخواص وعرض الأعراف . وبالتالي
لا يمكن أن يكون لفظ « الله » لفظا موضوعا في قضية لأنه
لا محمول له ولا يمكن التعبير عنه في اللفاظ لأن اللفاظ

مخلوقه من صنع البشر والله قديم أزلي . ولا يمكن التعبير
عنه بصورة ذهنية فالصورة متغيرة طبقا للثقافات
ومستوى التعبير الفني وطبقا للحاجات . فإذا كان لفظ
الله يغيد المثل الأعلى أو أعز ما لدى الإنسان وأعلى ما في
النفس فإنه يفيد معاني الحرية عند السجين ، والفيز
عند الجائع والماء عند العطشان والمعدل عند الخوف
والكساء عند العاري والمأوى عند الأجنبي والوطن عند
الشريد ، والأرض عند المهمل . ولا يمكن التفكير فيه لأنه
ليس موضوعا للتفكير لا قبلها ، ولا بعدها ، ولا عليها ،
ولا حسيها ، لأنه دافع على العمل ، ومعيار للسلوك ، توجه
في العالم ، وتفكر في أثارة وآياتها من أجل السيطرة على
الطبيعة الخلاقة في الأرض هو الوعي الفاضل كما قال
الحكماء والفلاسفة الصورة المحضة والعلة الأولى والعقل
الأول . هو الإنسان الكامل أو المثل الأعلى كما قال
الصوفيّة . وهو الشارع عند علماء أصول الفقه . والله
محبة كما يقول إخواننا الأقباط . كلها تشبيهات قياسا
للغائب على الشاهد .

ويمكن أن يقال نفس الشيء مع لفظ العقيدة أو الإيمان
فالعقيدة في المعنى الشائع تعني الإيمان المسبق بشيء
ما دون برهان أو دليل سابق على العقيدة كشرط للإيمان ،
يمكن فقط إيجاد دليل يمدى على صحة العقيدة بعد
الإيمان بها بدون أن يكون ضروريا لإثبات هذه الصحة ،
ولا لزوم لهذا الدليل إلا لحجاج المضمون في حين أنه في
المعنى الاصطلاحي . المفقود . ما لا دليل عليه يجب
نفيه . والنظر هو أول الواجبات إيمان المقلد لا يجوز
والتقليد ليس مصدرا من مصادر العلم بل هو نفي له .
لذلك كان اللفظ الجديد الذي يدل على هذا المعنى المعاصر
هو النظرية أو « التصور للعالم » أو « الأساس النظري »
أو « الفكر » . فالنظرية لا تكون كذلك إلا بدليل .

والتصور للعالم أو الأساس النظري هو معيار السلوك وهو الوظيفة الأساسية للعقيدة . والفكر مقدمة العمل كما أن العقيدة مقدمة للشرعية .

ويمكن أخذ أمثلة أخرى من علم أصول الفقه ، ففي باب الأحكام الشرعية الخمسة لفظ « الواجب » أو « الفرض » يفيد معنى الإلزام الخارجى والقهر والإجبار والطاعة في عصر يعانى من جميع أنواع الضغط والجبر الخارجى ويتوق إلى الاختيار الحر ويرغب في الثورة والتمرد . ومن هنا فإن لفظ « الإلزام الذاتى » أو الضرورة الباطنية يكون أفضل لأنه نابع من الذات ومن الاختيار الحر . ويفيد ازدهار الطبيعة ويزيد إمكانات إبداعها . وكذلك لفظ « حرام » فإنه يفيد المنع والإبعاد والإزاحة والتضخيم في عصر كله محرمات لا يجوز فيه لأحد أن يقترب مما يريد حتى ولو كان حقا . ويتألق فإن لفظ « منقّر » أو ما تعالاه النفس يجعل الحرام أكثر اقترابا من السلوك الطبيعى ويفيد تقلص الطبيعة وضمورها بل وفناءها . وكذلك لفظ « الحلال » الذى ما زال يعنى المصرح به طبقا للشرع ، والمسموح به طبقا للقانون في المعنى العرفى الشائع في حين أنه يفيد في المعنى الاصطلاحي ما يند عن التشريع ، لذلك كان لفظ « الطبيعى » أفضل ، فشرعية الحلال تكمن في الطبيعة التى لا تقضى عليها شرعية خارجية . وجود الشيء شرعيته ، والرغبة فيه وجوده والبراءة حكم أصلى . والفطرة حسن الوجود . والوجود شرع ذلك .

وإذا باب الأدلة الشرعية الأربعة نجد أن لفظ « الكتاب » ولفظ « السنة » . أيضا قد أصبحا في العرف الشائع يفيدان معانئ تكلمت وتصورت حتى أصبحت ضد المعانى الاصطلاحية وضد تيار الحياة المتجدد . فالكتاب يفيد في الاستعمال الشائع كتاب الله الذى يحتوى على

كلامه القديم الأزل المستمته من اللوح المحفوظ الذى نزل به جبريل على محمد . وهو معنى يعطى الحد الأقصى دون أن يعطى الحد الأدنى « يفيد كل ما هو غيبى ويرتك كل ما هو عيى .. يضعه في إطار العقيدة ويشرح عن نطاق الشرعية . مع أن الكتاب أيضا يفيد الكتاب الحسى الذى بين أيدينا والذى نزل منجما مفرقا طبقا لأسباب النزول والناسخ والمنسوخ . الكتاب بهذا المعنى يشير إلى أولوية الواقع على الفكر . تبدأ الواقعة الاجتماعية أولا كمشكلة تتحدى على حل . ويتبدأ الطول من اجتهادات الذهن البشرى ، ويصعب الترجيح والاختيار . فيأتى الوعى مرجحا أحد البدائل على الأخرى . ثم يتغير الواقع ويتبدل ، وتتجدد الحياة وتتطور . فهناك قياس للشرعية طبقا لهذا الواقع الجديد وتغير الأزمان . وتصل القدرات ، وإمكانية التطبيق . لفظ « الواقع » هنا يفيد معنى النفس . ويصف حياته أكثر مما يفيد لفظ « الكتاب » في عصر ازدهرت فيه الواقعية في الفكر والأدب وأصبح البعد عن الواقع أحد أسباب الأزمات المتتالية .

وكذلك يكن القول في لفظ « السنة » الذى أصبح يفيد في المعنى الشعبى الشائع التقليد والاتباع واقتفاء الأثر والعرفية ويدل على ما تحقق في التاريخ عند « أهل السنة » و « أنصار السنة » . في حين أن السنة تعنى نموذج التحقق الأول . أول تجربة في التاريخ لتحويل الوعى إلى دولة والرسالة إلى نظام . فلفظ « النموذج » لا يفيد التقليد بالضرورة بل التجربة المثالية الأولى ، التطبيق الأول ، كما هو الحال في كل الدعوات في التاريخ خاصة لدى شعوب تصفى دور البطولة في التاريخ . فالنموذج الحى يفعل في التاريخ قدر الواقع المتغيرة ويظل المعيار في وعى الأمة مثلا أهل وقاعدة مثل في

السلوك خاصة في لحظات انقضت والتعثر وتضارب
المشارب والأمواء .

عن الجديد في المبنى والشيء يعد مسكون النهر رؤيوية
شطاطته المتسعة الجديدة .

ولا يتم التجديد اللغوي كشرط للإبداع بطريق الى :
استبدال لفظ بلفظ ، قطعة قديمة بقطعة غير جديدة ، بل
هى عملية تمام طبيعي تفرض انتقير والتجديد . عملية
معمورة داخلية وليست مجرد ثبات خارجى حتى ولو كان
في صورة حركة استبدال . إنها عملية ولادة جديدة يقوم
بها المبدع الذى يعانى من قدم الألفاظ وتجدد المعانى
وتغير الأشياء وتبدل الأزمان واختلاف العصور ولا يقوم
بها إلا المتخصصون المبدعون لا المتخصصون المهينين
الذين يتسارى امامهم القديم والجديد ولا تتناير أمام
أعينهم الأشياء ، ولا المبدعون إطلاقاً لأنهم لا يملكون
التراث اللغوي الجديد الذى يصبر عن المعانى للقيمة
المتجددة ، حتى يمكن استمرار التواصل الإبداعى على
مستوى اللغة بين القدماء والمحدثين .

إن الإبداع لغة . ويقدر ما يكون المبدع مبدعاً بقدر
ما يخلق لغته متميذاً عن لغة القدماء اتصالاً وتمائزاً .
هناك اتصال بين « هايدن » و « وباخ » وفى نفس الوقت
تتمايز لغة هايدن عن لغة باخ . وهناك تواصل من لغة
هايدن إلى لغة « موزار » ولكن هناك تمايزاً واستقلالاً للغة
« موزار » عن لغة « هايدن » وهناك استمرارية من
« موزار » إلى « بيتهوفن » سمفونيتيه الأولىين ، ولكن
تتمايز لغته بتماييز أسلوبيه وتقدمه ابتداءً من السمفونية
الثالثة . وما يحدث في الموسيقى يحدث في باقي الفنون ،
في الرسم والتصوير والنحت والزخرفة والمعمارة .

فإن قيل : ولم لا يتم تطهير الألفاظ القديمة حتى
تؤدى دورها في التخاطب ولك إسارها من معانيها
الشائعة المعرفية التى علقت بها عبر التاريخ والثقافات

لقد خربت الأمثلة على تجديد اللغة كشرط للإبداع ،
من التراث الأدبى ، لأنه هو الذى شكل وعى الأمة
والرائد الرئيسى في ثقافتها وفيه تلح أكثر الألفاظ مدعاة
إلى تجديدها كشرط للإبداع ، في حين استطاعت باقي
العلوم الرياضية والطبيعية والإنسانية الصرفة استعمال
الفاظ عقلية علمية وإنسانية منذ قديمة ، بعد تحول
الدين إلى نسق عقلى والانتهاى من الاعتماد على الصحيح
النفلي ، فتم الإبداع فيها . لا إبداع حضارياً عندنا
يمكن أن يتم إلا من خلال التراث الدينى ، بداية بتجديد
اللغة ، حتى يمكن فك الحصار ، حصار الألفاظ القديمة
التي أصبحت قيداً على الفكر وحجزاً يمنع تيار الحياة
المتجدد من أن يفيض على الفكر حتى يتجدد ويتجدد .
حدث ذلك في الإصلاح الدينى وفي عصر النهضة في يدوية
الوصى الأديبى إِبْن العصور الحديثة .

ليس الأمر مجرد لعبة استبدال لفظ بلفظ ، تلاعباً
بالألفاظ وتبدلاً بالحدائق : فاللفظ يعنى بمعنى والمعنى
يسير إلى شيء . ليس اللفظ مجرد صورة بلا مضمون بل
هو حياة المعنى ، والمعنى روح الشيء . ليس تجديد اللغة
كشرط للإبداع مجرد زينة من أجل الاستهواء وجذب
الأنظار وإدشاء الحدائق والعصرية والتجمل في عصر
ازدهر فيه التزيين والولوع بـ « جديد » ريموضات المذاهب
الفكرية خاصة لو كان اللفظ معرباً منقولاً نقلاً صوتياً مثل
تكنولوجيا ايدىولوجيا ، ايستولوجيا . انطولوجيا ..
الخ ، إنه يرتبط بالقدرة الإبداعية التى تجرف في لحظة
الإبداع الألفاظ القديمة كما يجرف ماء النهر المتدفق
الأتربة والأعشاب المألقة . كما يرتبط بالتعبير التلقائى

الشعبية الموروثة بدلا من تجديد اللغة وإدخال لغة جديدة ، بدلا من القديمة فيقع الانفصال في الثقافة بين ثقافتين قديمة وجديدة ، كما أنه يصعب إسقاط الألفاظ القديمة نظرا لتمسك المحافظين بها حرصا على السلفية وتراث القدماء ؟ والحقيقة أن تطهير الألفاظ القديمة من شوائبها العرفية على مدى التاريخ الذي قد يصل إلى ألف عام تتشابه فيه الحضارات ، يكون لديه بنطح في عصر أو تفريغ مياه محيط يكوب . يمكن ذلك نظرا ولكن يتقضى العمر ويضيع الجهد ولا يتغير شيء من شوائب الألفاظ ، والحياة لا تنتظر . وتظل مشرقة ومتدفقة من بين الألفاظ القديمة تصورغ الألفاظ جديدة لاصلة لها بالألفاظ القديمة . فينشأ الخصام الثقال والازدواجية الثقافية . ويقع التخاصم بين فريقين للأمة إلى حد التثوين والتكفير المتبادلين . بل وإلى حد الاقتتال بالسيف . ومهما تم تطهير الألفاظ من ثقلها العرفي ، فإنها سرعان ما تعود إلى المعاني الشائعة ويضيع الجهد هباء ، وكيف يستطيع جهد مبدع فرد مقاومة المعاني العرفية في الثقافة الشعبية دون مجهود جماعة بأكملها وأجهزة إعلام وأحزاب

سياسية وقوى اجتماعية ؟ إن اللفظ ليس غاية في ذاته بل هو مجرد وسيلة للتعبير . وبالتالي فإن تجديد اللغة أقرب إلى المواكبة مع تيار الحياة المتجدد ، معاني وأشياء ، من الحفاظ على اللغة القديمة أو تطهيرها . اللفظ لا يفرض نفسه على المعنى أو الشيء بل المعنى والشيء هما اللذان يفرضان نفسيهما على اللفظ .

إن الإبداع لغة . يبدأ باللغة أي اختيار الألفاظ الأكثر قدرة على التعبير عن المعاني والأشياء الجديدة وينتهي باللغة أي إلى إبداع أسلوب جديد في التعبير ، اللغة الأولى بالمعنى الدقيق ، أي مجموعة من الألفاظ تتكون منها العبارات ، واللغة الثانية بالمعنى المجازي وهو توسيع المعنى الأول بحيث يصبح الأسلوب والطريقة سواء بالمعنى الفني التقليدي : اللغة أداة التعبير فاللغة لغة أو بالمعنى الحديث للغة : وهو أنها تسق من العلامات والإشارات والأصوات يقع بها التخطيب والتراسل بين الأفراد ، وفي كلتا الحالتين يكون تجديد اللغة هو أحد شروط الإبداع (٧) .

(١) انظر دراساتنا في الدين والقوة في مصر الجزء الثاني للبرهان الاسلامي والجمعة البيهنية .

(٢) انظر تعليقاتنا السابقة للغة في التراث والتجديد موقفا من التراث القديم رابعا طرق التجديد

— مناطق التجديد للفرعي ص ١٢٣ — ١٢٠ المركز العربي للبحث والنشر ، القاهرة ١٩٨٠

المستوصف

أنا في حاجة إلى أن تكون في حاجة إلى
متى اتخذ قرارى بسقاية النجارين ؟
إنزع « الكومبين » عنى واقتمل نبوة ،
مخرج بونابرت قال : مخبولة ،
أنت محروم من الحرمان فتمننى لكى أظل قصبة ،
ضع الأصابع على توتتين حتى يملأ الليلكى
ميدان المظلة ،
ثم أطبخ القسوة في قدورى ،
قلت لك : اتخذ ركنا لكى أقص مسرى الجنين ،

فلماذا تكاثر الحقوقيون في بلادى ؟
كنت مبتلة حينما دق بابى قرنديل ،
ونيل ليس لعجول الصحراء كما قال فرعون الحجازيين ،
أريدك لك لا لى لى لال لك لى لك لى ،
هنا العملاء مرتاحون وعضلات وركى مرهقة ،
قصفوا الشارع الذى قلت فيه : أحب المزارع ،
قهوة بغداد أمرة ،
والمراسل يقول : كل شيء طبيعى بمصر ،
سأكتبم الفراتين تحت ثوبى
لأن الفواتير طائفة ودمك الوند ،
فمعى أضرب عن الشحن والتفريغ عمال ؟
مصر عادت شمسك الذهب ،
أفقد كوبرى قصر النيل وجامعة عين شمس
فلا تكف عن كتابة لحمى ،
أنا واقفة تحت نفسى
لا أنتظر غير الوزن والفعل المضارع ،
« رائحة اللحظات » مقسومة على أربعين ،
وأنا أضبط الحياة متلبسة بشمعدانى ،

ألا يقتضى عمرى فينالة أحن ؟
نصف إكليل البدن تم فى أوبرا ،
هل فقدنا الطفل ؟
فى اندلاع كمّون وفيك فجعل قمح
وفوقنا صلاة أحباش مسوّمين
أريدك لك فى لالك فى لك لا فى ،
أربعاء شاذ ،
ومارس مُدّى من سدرّة المنتهى ،
موقعة المطبخ ما تزال على الجلد
فائرة بالحدائث والتقوّس :
أرانب خضراء تاكل الرسفين ،
ونمارق مصفوفة على خصر المنوى ،
انقذنى الغاز والميزّة ،
وكنّت بينهما قصاص الحافظين
فروجهم والحافظات .

نافذتان تطلان على المخبر ومحاجر أسمنت / سيدة

الظل مسيجة بالظل / بهارات / فوق الدرج المصباح
ضنين لكن اللمة نيرة / عنقي حمأ مسنون وقرأى
اندلحت في الغرين / كم سريا فوق جبيني ؟ /
شبحان على الحائط وأظافر في أجر الشرفة / هل
بنجى كلى ؟ كنت معلقة بمفاتيح القدس فصرت معلقة
من رمشى / الليل الرجم / عطوف وطرايش وسيزا
نبراوى / مدن كذابات من حركات التصحيح / صفود /
هل أحضرت اللوزات ؟ / القىء قليل هذا الليل / غريب
يلمس في المفتوق غريبا / ماتت أمى في « المخصوص »
بسرطان المرىء / أنا الضحاكة في الأصال الهناكة في

الخدر / استلقى بهدوء الميقورين / أرى رسلا ومجانيق
وجدى يرعى غنما / قنطرة الضالين بها سوس / خذ
قصصى من كيس الادعية / اسمى في النص « اتاش »
وفي الحزب « جميلة » / كيف تنط الحيوانات وقنواتى
مفلقة ؟ / هذى صحراء العلمين / أريد الحلقة صاحبة /
أنت محدثة ماهرة / جاء فتى بعد الأخدود / ضعى

الريميل خفيفا والقفطان / الحقنة خاطئة / كيف اختزن
البدن الضامر زلزال لقاح ؟ / هذى الفدنة من قطن في
الروح ومهر في الترقوة / السيدة تمر بمدرسة الشهداء /
أنا الغمازة لولا الصندوق الهزاة لولا القيق / أخرج من
أعطاني يا تيس / الأنطاع جهولون / تركّز ضوء فوق
مثلث ضوء / هلى قلت : انكسرت تجربة العلى ؟ /
خذى الرنجة والنابت / لا أبغى إلا القروى المطبوع /
هل الدنيا فاشلة ؟ / نظف غرثى من حبرك يا
لص / تريد النطفة صاحبة / بيتك مثقوب
بالكلافين وشهوريات الامة / سيزول القيء صباحا /
كيف أسير على أربعة والأوتاد بأحشائي ؟ / أنت
ضمير المتكلم / حاذر من تيارات البرد / سلاح الطيران
برئىء / كنت أقول : الدمور يعذب مرموك فقله
بدرج المكتب / أغطية / صور وجهى ساعة ميم
في ميم / كاميليا تبكى عازفها وأنا أبكى الميثاق /
دم في جلباب النوم فهل سيبيعون الشركات
العامة ؟ / نافذتان تطلان على المخبر ومحاجر

اسمنت وامرأة أرفف من مديتها ودم / قال
الجراح : الشعر يفتق قفل بويضات محكمة / وجهك
في الطمث ملك مقتدر / ساعود / قطاعات كاملة
ستجوع / دم من يمشى من أكتوبر حتى الدوران /
بقول طازجة بعد الصبح / دم فوق محفات « الوردية » /
عينك تضيقان من البقع / عصائر فاكهة / شفتاك
المتفلتان تطلان من الدلو النابض / كف وحساء /
دمك على المنسج للاء / فلماذا تستجمل موتى ؟

أختصرتك إلى أولية من قرفة ،
شعرة مشبوبة في « شزال تحت طافية »
ما تزال تسند الحاربين ،
هنا غسل الغواية منصوب ،
والهي السانس مختم بحرس الحدود مدهوس بساقى ،
أنت زراعي مبلوثة بينما الوعل في فعل ،
والليلكي لك لالي لك الليلكي لالي ،
فكيف أطفأ الحلفاء الجسر ؟

مدرس العلوم قال : البرية أوسخ من شرائح المخ ،
انت منحازة للخرق ،
لكننى لن أعيد إليك نيجاتيف لوتة :
(زغب على راب مجسته ،
فلقتان مظللتان بالصد والحمرة ،
حفر على صعب المسالك حشوه وقد
ازدهار عجيزة ببولنت)
كنت ترتجفين ساعة البرزخ ،
والجنين ينفل في « أبجد هوز » ،
قالت مربية : استسكى بخطوة القزازين ،
لم أشاهد « عشيق الضابط الفرنسى » ،
لكننى سائح المصاغ على الطوايق العليا ،
قلت : أربعة أجنة في خلاء معدنى ،
وخلف هذه المقابض المعلمات خامسهم : مصرى ،
أمرأة عارية ومنقرع الدمى هائج ،
وحولهما نجاشيون يصرخون :
أولك بواشين حرة وأولى حنش ،

لم تكن مبتين للمجهول حينما اخترنا الفتوس ،
لكن الليلكى لك لا لى لك الليلكى لا لى ،
أنفك مجنون ونهداك نونا نسوة مرفوعتان ،
لأن كل كمنجة لين بحكم جبارين ،
فهل ألف الاكراد الجنائز بالهوى ،
أمرغ صدغى فى ن ن بالساحل الشمالى ،
وأصنع نطقا على نطف تسيل فى :
« شرين من خمرة الاصيل » ،
كنا معلقين فى حلب الميشرين ،
نبنى قبة الاولياء وكرتك الفحش ،
وهرق لحمنا نونان نمرودتان تكمنان
ثم تقفزان على ظهر ابن أوى ،
أرى العربان ينهضون ،
ثلاث طفولات تكبلننى عن طفولة ،
هل عذبتك الحرية ؟
افتحى يدك عن جمرتى لتسقط ،
وأوقى المقعد الكهربائى ،
لست منتهى الجموع ،
ولست المفرد المؤنث .

أبيض وأسود في مترو باريس

١ = « ميرسي .. ميرسي »

أو استقروا فيما كانوا فيه متجاهلين وجوده وتوسلاته التي كان يعتمد بها في انكسار رصعة . وكلما أمعنوا في تجاهل استجداءاته الملحة . وقد تملكه ياس من الاستجابة ، تتم حمزيد من الانكسار والضعف ، بما لا يتماشى وبغلاظة تقاطيعه التي ربما لمحتها كل حروب فرنسا في المجهل البعيدة : « ميرسي » . يشكرهم ربما على عدم التآلف الطغنى من عقوبته ، ومراه المقرَّب ، وتطفله ، وبشله في الحياة .

حينما أوشك المتفرد أن يداني مكان السائحين الاسوديين ، أخرج أبعدهما عن الأمر فرككات نسُها في راحة زميله الذي أخرج بدوره فرككات من محفظته واستعدَّ لإعطائها للمستجدي المقرب ويبدأ تسبقه عقوبته المجلجلة المزلزلة .

ما إن حاذاه هذا ، حتى مدَّ الأسود الأنيق يده وعل وجهه عنوية ابتسامة . مهدبة وطيبة يعطيتهما المشتركة

كانا يجلسان معا في منتصف حربة « المترو » . ربما كانا سائحين من سود الولايات المتحدة ، تتم عن ذلك ملابسهما الزائدة على آخر تقليعة في الهندام ، والسلاسل الذهبية المدلاة على رقبتيهما ، وزخرفة ثقلهما لافنة للنظر ، ومثيرة للتطلع المتفحص والمتلصص . ثم تلك الطمانينة وذلك الوثوق .

ولج العربية المتفرد الفرنسي المحترب الذي تطلق عليه كلمة « كلوشار » ، تفوح منه رائحتان كل منهما تزاخم الأخرى بكوها : رائحة الكحول المتفجرة من كل خلية في جلده ، ورائحة فذارة تتضوع عفونة متنومة المصادر . خلع المتفرد قبعته العتيقة ومدَّها للجالسين في الصف الأول ، مقدماً أمامه من صف لصف .

بعضهم رمى في القبة الممدودة قطعة معدنية تافهة القيمة ، وآخرون ثبتوا نظراتهم المفرغة بعيداً عنه .

٢ - تَانِيْب مُخْتَق

يلج عربة « المترو أسود فارح الطول ، متجنّ الصباغة الإلهية ، أنيق بما يفغر الألوان هدامة ، يتنفس كل منغفيه وما عليه بالاعتدال والتزلف ، لاسيما سلسلتا عنقه ومعهمة اللتان من ذهب خالص ، وخاتمان يتقارضان في فمّ دأتم . يجلس الأسود في وسط العربة ، يمازها حضوراً واستقزاز ، رأساً في مخيلة كل راكب علامة استقلهم ضخمة ، مشيراً فيه مشاعر مهابة ، أو غيبة ، أو إعجاب ، أو ما يمكنك تخيله في جمع متنافر كهؤلاء .

ثم يدخل العربة المتشرد التقليدي ، الكلوشار ، تنزّ كل مسلم جلده بكل قناني الذبيذ الرخيص الذي يجرعه من الصباح الباكر حتى الصباح الباكر ، وتضجّ ملايسه الملققة ربما من القمامات بطبقات من تثن عتيق تزأوج طبقات من تثن طازج . بينما تتوارى سحنته وإهابه الحقيقي خلف غلالة من القاذرة الزهينة تجعله وكأنه صاعد لتقرّه من باطن منهم . أما ملايسه المرتجلة تلك ، لاسيما سراويله ، فكأنها خرائط لقارات لم تكتشف بعد وجرد جديدة تظهر لأول مرة على اليابسة ، إن كانت كذلك لا غرابة إذ أن آثار دخوله الاستعاض والفضيق والفرحس .

رفع صوته الأجنس : « سادة ومسيحات . أنا بحاجة إلى فرنكين أو حتى إلى واحد شكراً . ويذا يذهب للأمام ماذا راحت ، يستجاب الحظ . بعضهم رفعه ببعض قطع المستعملات المعدنية للتألفه التي دون الفرنك بكثير . واكثرهم إن لم يفتح بوجهه بعيداً ، اعتصم عند دأوه بصمت مستكين ، أو ثبّت نظراته بعيداً كمن يحقّق من نافذة طائرة في اللا نهاية وهكذا شقّ طريقه ببطء داخل العربة في موكب صاحب من روائحه للتضاربة الملمعة ،

إلى أخيهما في الإنسانية . واندھشتما ، وندھشتما كل الركاب الذين كانوا يتتبعون تقدم المتشرد في توجس منه ونفور ، ألقي المتشرد نظرة سريعة إلى الفزاع السوداء المدودة إليه في كرم ونجدة ، ثم إلى وجه صانعها المنبسط في طيبة ، وفجأة رمى برأسه إلى الوراء في صبرفة وضموخ ، متخطياً العطية والعاطي دون أن ينبس بكلمة « معيس » التي كان يعتذر بها ، حتى على التجاهل المزدري ، والرفض المترفع من الآخرين ، ليمدّ يده للراكب الأبيض الذي يليه ميلشرة . ولكن هذا آمن في تجاهله وتجاهل القبة المدوية والاستجداءات التي استقنّت من جديد ، لا بل واكتسبت نظراته صرامة إضافية طلباً على المتشرد الوقح .

أما المتشردان فقد اعترفتما فجأة اندھاش ومباغثة وعدم تصديق لهنهية لا تحلّنها إلا حين المراقب الفطنة . سرعان ما انسدل عليها قناع غليظ متوارث من جيل بعد جيل من إهانات مهين ، وجلافت جالب . لم يعلق أيهما للآخرين حتى ولا بهمس ، أو التفتاة بعد أن عادت إليه المدوية بالفرنكات مطبقة عليها في حرج ومرارة وندم . كان صمتهما أبلغ في عين المراقب من كل كلام ، وطيئتهما تنطوي داخل جرح قديم منكوه .

ولكن ، من راكب إلى راكب إلى آخر ، وحتى لآخر راكب أبيض في نهاية العربة ، ظل المتشرد يدبّ مادّاً قبعة مكرراً استجداءاته ، ولا تتناول له يد واحدة ، أو يستقيم واحد ، لقد أغلق بنفسه كل مسارب العطف والشفقة . حتى اللزّ الضئيل الذي كان « يتناطح » على قبعة القدرة نضب تماماً ، بينما هو يتمتم بعزيم من الانكسار والفضمة ، لكل صمت متجاهل ، وكل امتناع مزدر باعذاره الرخيص « معيس ، معيس » . وران على العربة صمت مفاجيء ثقل .

ترقب لدى الأسود الفاخر الهندام ، المسلسل بالذهب
الخالص ، المتقاوح هو الآخر ولكن بمصاراة الأزاير
المنتقاة ، الركيّة بعقورية وإبداع في أفضل مختبرات
فرنسا . أخذ يخاطب الأسود في عشم وطموح كبيرين ،
يدغدغ مكان الإثارة في أريحيته ، يراودها ويداورها
ويستنهضها ، كلما خاب وجاء حل محله آخر :

— مسيو ... فريكان من فضلك !

— مسيو .. فريكان فقط من فضلك !

لا رد لاهراك . لا استجابة أبداً كانت ، وكأنه يخاطب
تمثالا من تماثيل محطة « اللوار » . تتابع الاستعطافات
في استخفاف مهين :

— أكثر عليك فريكان يامسيو !

— فريكان ، أوجتي فريك لا يهم .. ولكن أعطني
شيئا مهما كان يامسيو .. لا تفتلج عضيلة في وجه
الأسود الحليق ، لا تطرف شمرة في عديه ، نظراته جامدة
تماماً وكأنه أصم وأخرس ، وكان وجهه قد من صرّان
متلاحم مغسول بالعطر .

— مسيو .. لماذا لا تنفخني بفريك يدخل السعادة
إلى قلبي إن لم يكن قلبك أيضاً .. ألا تسمعي يامسيو ..
كانه استمرّ المنجاة ... وكان الأسود لا يمي بما
يدور .

— مسيو .. فريك واحد لن يفركك ولكنه يغنييني ..
أرجوك ..

— مسيو .. هناك من يخاطبك .. هل ستعطيني شيئاً
واو تافهاً .. أرجوك !

— مسيو .. مسيو .. مسيو !

أيقن تماماً أنه مهما هرّ من جذع تلك الدوحة الصامدة
المنقطة بالمفريات فلن يخاله منها شيء أبداً ، أيقن في ياس
مطلق واستسلام مطبق الأمانة ترجى من هذه المناجاة
العقيمة ، كالحب من طرف واحد . أيقن أنه يبرزاء حائط
مضاعف مكين من الرافض المتماصك ، والامتناع العنيد ،
والاستحالة . تحرك في حسرة بعيداً دون أن يأبه بسؤال
سواء . حتى إذا حسب أنه يمامن من سطوة الأسود
الواثق من نفسه ، الذي يملك كل شيء ، أمسك بمقبض
الباب مواجهاً الجميع بما فيهم غريمه وأطلق صرخة بأعلى
صوت من أهق كبرياته ، صيحة يسمعها الراكب المتمنع
في إصرار وتسمعها كل ألن ، ملؤها خيبة الأمل والانتقام :

— راسبيست (عصفري) !

وما إن انفتح الباب حتى سارع بالهبوط ، بينما انهرج
كل الركاب الذين في العربة بما فيهم الركاب الأسود
بالضبط .

رامبو في مصر

رامبو في مصر وفي القاهرة

الذي يسبق أحيانا السفر نفسه ويصل آخرون قادمين من الشمال من أوروبا وفي هذه الحالة «مما حدث لـ دى نوال» و «فولير» وغيرهما يواجهون تصوراتهم السابقة بالواقع المكتشف . أما بالنسبة لليلة القادمة إلى مصر من الجنوب ، وينطبق ذلك على رامبو بمناسبة رحلته إلى القاهرة في أغسطس ١٨٨٧ ، فإن مصر ليست في هذه الحالة هي الشرق بل هي المدينة الحديثة والمدخل إلى أوروبا .

فلنتبع إذن رامبو عبر هذه الأوجه الثلاثة للتطرق إلى معرفة مصر .

مصر الحلم والشرق الذي من الخيال

لم يكتب رامبو بأن يحلم بالشرق كما فعل شعراء وروائيين آخرون أمثال « فيكتور هوجو » لكنه قد ذهب إلى الشرق وأعرض عن الشعر من أجله .

جاء رامبو إلى مصر عدة مرات . قائما من جنوا ومارسيليا لعبور قناة السويس في طريقه إلى أندونيسيا ومنها إلى بلدان البحر الأحمر ، وكان عمره ٢٢ عاما آنذاك ، وأخيرا زار القاهرة . وقد بدأت رحلاته إلى مصر في نهاية شهر يونيو عام ١٨٧٦ ، وانتهت في مايو . عام ١٨٩١ ، وهو عام وفاته .

ولم تكن لدماء أرض أفريقيا لأول مرة في الاسكندرية في ١٠ ديسمبر ١٨٧٨ ، وعن طريق مصر أيضا عبر القتال وهور سعيد مغادرا إياها نهائيا . وأكثر من ذلك ، أنه ضحية وفاته بالمستشفى في مارسيليا . أمل على أخته رسالة إلى مدير الخطوط الملاحية الفرنسية ، يطلب فيها الإنحار إلى السويس وتحدث فيها مرة أخرى عن مصر .

توجد في الواقع عدة أوجه يمكن من خلالها التطرق إلى معرفة مصر . يكتب البعض بالخيال أو الحلم الدخلى

• بونلار ويشار باحث فرنسي ، يعمل الآن مديرا للمركز الثقافي الفرنسي بلبنية وقد كتب هذه المقالة بالفرنسية « لإبداع » يطلب من رئيس التحرير .

ومع ذلك ، فإنه أنفا قد عايش داخلها مغامراته الشرقية .

عرف رامبو الشرق بمعناه الغير محدد في عائلته فأكبر أخواه « جون شارل كريف » كان قد التحق بالجيش الفرنسي في إفريقيا عام ١٨٤٩ ولم يعد إلى فرنسا سوى عام ١٨٥٤ حيث تولى . وكان والده « فريدريك رامبو » ضابطا في الجزائر من ١٨٤١ وحتى ١٨٥٠ وكان يتحدث العربية ، ويبدو أنه قد ترك في مدينة شارلفيل « مخطوطات عربية متنوعة منها كتاب نحو وتمازين وديما أيضا « قرآن » بلغتين كان ذلك قبل أن يهجر والده الأسرة .

قد ضمن أشعار « أرتور رامبو » الأولى المكتوبة باللاتينية وترجع إلى عام ١٨٦٩ ، مقطوعة شعرية عن مولد « جوجرتا » جديد ، وهي أنشودة تدعو إلى تحرير الجزائر وتمجد الأمير « عبد القادر » .

— « أه لو هب .. أسد من الجزائر
يمزقون الجيوش بأنبيائهم المنتكمة !
— وقد ظل الفرنسي يتمسس شواطئنا لزمان طويل
وكان الطفل ضاحكا يلعب بحرية ...

(ترجم الايات الى الفرنسية : « مارك اسبون » في المجلة الادبية رقم ٣٨٩ ، باريس ، يونيو ١٩٩١ .)

يظهر كثيرا فيما بعد إغراء الشرق في أشعار رامبو .
— « إنني لقدم على عصر « سيبال » العظيمة »
(سيبال : الهة شرقية للمصائد)

— « فلي ذات الصعراء وذات المليحة ، وهون أن يتأثر
ملوك الحياة ، المحوس الثلاثة ، القلب ، الروح
والنفس ...

— ياله من حلم ألم بهم ...
إنه لحلم أسيا الرائع

عن ككفار » و « سيون » (ككفار : مدينة في إيران : « سيون : القدس)
وأيضا في « موسم في جهنم » نجد قصيدة عن الهروب :

« لم لكن أبال بسعف الشهداء ولا باضواء الفن
ولا بكبرياء المخترعين ولا بهمة النازيين : كنت عائدا الى
الشرق وإلى حكمته الأولى والأبدية ...

وهل يعتبر كل هذا بعيدا عن فكر وحكمة الشرق ،
الوطن الأول ؟ »

إن مصر القديمة ، مصر الشرق ، وأردة هنا فيما
يسميه « الوطن الأول » و « الحكمة الأولى والأبدية » .

للمرجع الذي أخذت منه الاقتطعات السابقة
للاستشهاد بها هو : مقالة « بيير برول » : رامبو وإغراء
الشرق ، مجلة أوروبا العدد ٦٤٦ - ٦٤٧ ، شهرى يونيو
ويوليو ، باريس ١٩٩١ .

● وفي الجزء التالى من النص استخدمت الأفعال
الآتية :

« رامبو في الحبشة » (١٩٨٤) و « رامبو العرب »
(١٩٩١) لـ « آلان بورير » و أرتور رامبو : « إننى ها
في جالاس وأيضا من رسائل ومقطعات اختارها وأقدمها
« آلان جوفرى » (١٩٩١) وخاصة من : أرتور رامبو
« مسالة حضور » لـ « جون - لوك
سبتمبر (١٩٩١) .

تأتى بعد ذلك هذه الأحلام الدلخلية ، ويعد إغراء
الشرق ، محاولات رامبو الهروب إلى مكان آخر يتمثل أولا
في إنجلترا (١٨٧٢ - ١٨٧٣) ، ثم بلجيكا ، ثم ألمانيا

(١٨٧٥) ثم فيما بعد إلى مكان آخر أبعد من ذلك . إلى اندونيسيا (١٨٧٦) للاتحاق بالجيش الهولندي للمستعمرات في إندونيسيا والفرار منه والعودة إلى أوروبا ، إلى إيطاليا (١٨٧٧) من مارسيليا إلى الإسكندرية ثم التوقف مريضا في « سفيتا - فيكيا » وأخيرا الإبحار إلى الاسكندرية قادما من جنوا في ديسمبر ١٨٧٨ .

مصر ، باب الشرق

لم تحسن مدينة الإسكندرية استقبال رامبو ، فقد ظل خمسة عشر يوما يبحث عن عمل . عرض عليه أحد المهندسين الفرنسيين وظيفة في الجمارك الأميرية - المصرية ، - يصعب على المرء أن يتخيله موظفا في الجمارك ! - (وأن كان كالأف العظيم موظفا بسيطا أيضا في الاسكندرية) . وعلى أية حال لم يتحقق ذلك وحصل رامبو على أول عمل له في قبرص كملاحظ عمال في منجم حجارة . موز رامبو بعد ستة أشهر وعاد إلى « الأديين » للعلاج . ثم عاود مرة أخرى الإبحار من مارسيليا إلى الإسكندرية في نهاية عام ١٨٧٩ ، ولكن إصابته بالحمى قطعت عليه الطريق وعاد أدرجه .

أبحر دوايمو من مارسيليا إلى الإسكندرية من جديد في مارس ١٨٨٠ ولم يجد بها عمل فحمل منها إلى قبرص وهناك عمل فترة وجيزة في المعمار . وفي منتصف شهر يونيو من نفس العام جاء مرة أخرى إلى مصر ومنها عبر قناة السويس إلى عدن ، حيث بدأ حياته الجديدة كتاجر في خدمة وكالة « الفريد باردي » .

ظل رامبو فترة طويلة لا يعرف شيئا عن مصر التي همدته مرتين في كل من عامي ١٨٧٨ و ١٨٨٠ إلا من

خلال فرقة الجنود المصريين المقيمين في محمية « هرر » النائية منذ عام ١٨٧٥ ، وتقع هذه المحمية في الجنوب الشرقي من اثيوبيا الحالية .

يبدى رامبو في مراسلاته متاعفا مع المصريين عندما يستولى البريطانيون على « هرر ويخرجونهم منها :

« بدأ ساحل الصومال وهرر يخرجان عن دائرة نفوذ مصر المسكنة ويقع في قبضة الإنجليز .. يخرب الاحتلال البريطاني تجارة الساحل بأسره من السويس وحتى كردفان . تورطت إنجلترا إلى حد بعيد في شئون مصر ومن المحتفل أن ينقلب الأمر عليها (خطاب إلى أسرته بتاريخ ٧ أكتوبر ١٨٨٤) وفيما بعد : « يخرب الإنجليز فعليا في الوقت الحاضر تجارة هذه السواحل ، وذلك بسياساتهم الخاطئة . لقد أرادوا تغيير كل شيء ونجحوا في جعل الأمر أسوء مما كان عليه في يد المصريين والأتراك الذين أفلسوا . إن جوردون لفي ورواسلي حمار ... (ثم يتطرق في حديثه إلى فرنسا) . بدأت فرنسا في ممارسة أخطاء فادحة في هذه المنطقة ... يبدو لي أنه لا توجد أمة أخرى تماثل فرنسا في سياستها الاستعمارية العقيمة .. (الخطاب إلى أسرته بتاريخ ٣٠ ديسمبر ١٨٨٤) . بالنسبة لهذا التاجر المستكشف (هذا هو اللفظ الذي يطلقه عليه قنصل فرنسا في « مصوع » على البحر الأحمر) الذي ينتقل بين اليمن واثيوبيا منذ عام ١٨٨٠ لبيع وشراء اللبن والجلود والأواني والأغراض المتنوعة ، والذي يجرب التصوير الفوتوغرافي ويبيع البنادق لملك ، ملك « شوا » والذي سعى فيما بعد بك « يجوس » ، والذي يبحث عن دروب تجارية جديدة ، تمثل مصر له بعضا من أوروبا . لذا فانه أثناء إقامته في عدن يقرأ من حين لآخر جريدة « اليوسفور » الفرنسية التي تصدر في القاهرة . متابعة أخبار أوروبا .

مصر ، باب أوروبا

لم يربح رامبو من مسيرته التجارية الطويلة ١٨٧٥ — ١٨٨٥ — لبيع البناتق والذخيرة للملك هناك — الا مكسبا ضئيلا مقارنة بالمثاعب التى اجتازها وعلى عكس الامال التى كانت تساوره . فبئس لم يربح ما يتبع له فرصة الاستجمام فى فرنسا . لذا قرر المجيء الى القاهرة والتقاء بها عدة اسابيع للراحة وما تمتعه بالنسبة له من اتصال بالمدينة الحديثة ، وذلك بعد الاعوام التى قضاه فى الصحراء .

لم تدم اقامة رامبو فى القاهرة منذ وصوله لـ ٢٠ اغسطس ١٨٨٧ سوى بضعة ايام بدلا من عدة اسابيع ، كانت إقامة قصيرة ولكنها كانت ذات أهمية بالنسبة له . اودع بوكالة الكريدى لوبوني بالقاهرة وبفائدة قدرها ٤ ٪ سنويا ، كل ثروته المكونة من ٨ كيلو جرام ذهب وفضة كان يخفيها فى حزامه .

والى القاهرة نشر فى عديد من جريدة اليوسفور المصرية قصة رحلته الى اثيوبيا وهرر ، وهى قصة مليئة بملاحظات جغرافية وسياسية وعرقية وتجارية . ويقال إن هذه الرسالة إلى مدير جريدة اليوسفور المصرية و « موسم فى جهنم » عما كل ما كتبه من نصوص نثرية نشرت بإشرافه وهو على قيد الحياة .

كان رامبو يأمل حينذاك ان يصبح مستكشفاً وأن يحصل على عمل من الجمعية الجغرافية بباريس ليهجر نشاطه التجارى غير المربح . ولكن لعله قد حاب عندما رفضت الجمعية الجغرافية مساعدته ولم تنشر الجرائد الفرنسية أية قصة مما أرسله اليها . وهكذا ظل رامبو تاجرا .

كانت هذه الرحلة القصيرة إلى القاهرة من الأهمية بمكان بالنسبة لرامبو لسبب آخر سوف يظهر حليا من خلال خطباته المرسلة الى أسرته من فندق « أوروبا » الذى كان يلجئ به فى القاهرة .

أرسل خطابا إلى أسرته يوم ٢٢ اغسطس الى بعد أربعة ايام من وصوله الى القاهرة جاء فيه : « ... لا أستطيع الذهاب إلى أوروبا لأسباب عديدة منها ان الشتاء هناك قد يقتلنى ، كما ان عادة التجوال والانطلاق قد تمكنت منى . » وفى ٢٦ اغسطس كتب إلى « الفريد باردي » رئيسه السابق فى العمل مؤكدا نفس المعنى : « ... لن أمكث هنا وسوف اذهب الى البحر الاحمر عندما يعهد الطقس ان هذا الصيف كان حارا جدا ... لا أستطيع ان أبقي هنا (فى القاهرة) لأننى اعتدت الحياة فى الهواء الطلق . »

« لقد أشرت دائما إلى رغبتى فى البقاء حرا طليقا لأتمكن من السفر والحياة فى الخارج والبقاء فى أفريقيا عندما كنت اتحدث عن الزواج ... وعلى كل حال فإن الحياة فى المدن تعتبر مستحيلة بالنسبة لى » خطاب إلى والدته بتاريخ ١٠ نوفمبر ١٨٩٠ .

يكتشف رامبو فى هذا الصيف من عام ١٨٨٧ فى القاهرة أن نمط حياة الانطلاق والتجوال فى افريقيا بعيدا عن أوروبا والمدن الكبرى (القاهرة ايضا) هو نمط الحياة الذى يصير إليه .

اضطر رامبو إلى العودة إلى أوروبا لسبب طارىء مميت — سرطان فى الرئة . ولكنه ظل يتوق للعودة إلى البحر الاحمر .

« أريد معرفة ثمن خدمات أفينار (؟) أنتى مشلول
تماما لذا أود الوصول مبكرا إلى المرسى ، أخبرنى عن
الساعة التى يجب أن أنتقل فيها الى سطح السفينة » .
لا ندرى إن كان « أفينار » هذا شخصا أو مكانا ولكن
السويس هى مدخل الشرق والشرق هو باب العالم ، هذا
الشرق الذى تتطلع إليه رامبو حتى نفسه الأخير ، هو
نفسه مصر ...

بترت ساقه فى مارسيليا فى ٢٧ مايو ١٨٩١ ، وذهب
إلى « الأردن » للشفاء حيث ساءت حالته هناك وتمنى فى
انتفاضة أخيرة أن يعود إلى الشرق . وفى ٢٤ أغسطس
دخل من جديد إلى المستشفى فى مارسيليا حيث توفى فى
١٠ نوفمبر ١٨٩١ . وكانت آخر لفرة فى رسالته الأخيرة
بتاريخ ٩ نوفمبر موجهة إلى مدير الخطوط الملاحية
الفرنسية :

إيقاعات من الرماد الرابع

أشك أن الصالحين والأصدقاء والحبيبات
يعرفون شيئاً عن بحيرات :
لا تكف عن مُناغاة وحشها الأسطوري
ساحبةً قرنيه
لسرير أطفال يُشخبطون على جدران الحكايات
بأحجار نشوزهم

أنا لَوُنتُ أحجارى بدموع الموسيقى ،
وقدفتها في وجه القوارب الفارقة —
قلتُ : ها هو إيقاعُ القصائد

قلتُ : من استطاع منكم الباءة
فليحضر البحيرات ...

إلح - إذن يا حورية تُرفرفُ في الرُمام
انجسى ،
واتخذى هيتك :

لا تنسى نار عينيك الرطبتين
لا تنسى أنسفاحي
أحضرى معك الوطن الذي ارتعش كالملائكة
والأنهار التي خُصِفَتْ بها عورةُ الموديلات
واليد التي صَنَعَتْ الكهرباء
والأشجارَ المبحرةَ في فضاءك الغامض

لا تنسى سماءك المنطلحة على شخير الأنياب
وطائرُك المتوتر بين الصائد
والغابِ

لماذا الدموعُ قريبةٌ
إلى حدِّ رؤيتك في باطن الأسفلت
وفي مانشيتات اختطاف الأطفال ؟

آمل أن تفوضى كثيراً في مقعدك الوثير
لترجمة النص الغائب في كتاب
الجسد

اسحبى المديّة المرشوقة في منطقة ما من الذاكرة
وقفى أمام موتك عارية
انسخني على الة الكُوح بعد تشحيما
وخذى الكتاب بقوة ...

ذلك المساء تأمر على
هل تأمر أيضاً عليك ؟
التقت عيوننا فجأة وأنا أغنى خارج السرب
كان الوطن جميلاً ،
لدرجة أنني لم أصدق أنه هبط من السيارة للتر
وقف يرمنى بحزن وأنا أتعثر في مجارير الشارع
هل رأيت الطائر الذي أرسلته — لحظتها —

ليُدِّرك

بالنشيد القومي ،

مُسْرِيلاً

بدماء أربعة وثلاثة نسيانات ؟

الحفلة

مجاراة أهل القصر وضيوفهم وقد أدرك السهر في الأيام الأخيرة نتيجة مواصلة الكتابة ؟ ... ألن يبدو غريباً بينهم ؟ ... فلنكن فرصة للتسرية عن نفسه ، فلنكن خروجاً من رتابة أيامه المجهدة .

وخطا خطوة إلى الداخل فتوقفت حركة الراقصين ، ابتسمت له نصف دائرة كبيرة من الوجوه المصفولة والموردة تسلم في الضياء ، وتقدم إليه كهل أنيق يشع وجهه الحليق ببسمة مهذبة ، وامرأة في نحو الأربعين باهرة الجمال والزينة ، وانحنى له الكهل إنحناءة خفيفة ، وقالت بسمته اللامعة :

— تقضل ... كنا ننتظرك .

فانحنى إنحناءة مرتبكة خجلى ، ومدت له السيدة يدها في قفاز حريري واتسعت بسمتها ، وجاءه صوتها ناعماً كما في حلم :

وصل الكاتب إلى الحفل ، توقف عند الباب ، مهرجان الاضواء والوجوه في الموسيقى الصاعدة وأبهة الثراء يعيش بصره ، ويزيد من تردده ، لماذا يدعوته إلى حفلهم ؟ ... عندما قدم له بواب بيته الدعوة المذهبة استبدت به الدهشة ، لم يسبق له معرفة أهل القصر ، لم يكن بيته وبين أحد من ساكنيه علاقة ود ، ما المناسبة الاستثنائية التي تدفعهم إلى دعوة شخص غريب عنهم ، ابتسم له حارس القصر وهو يمر من أمام البوابة الكبيرة منذ يومين فدهش ، ولما عاود النظر إليه كانت البسمة قد اختفت ، يبدو أن بواب بيته مدعو هو الآخر يبدو أنه قال له أنه مدعو من قبل كبير الطهاة ، لم يلتفت إلى كلامه وهو يحدق في كلمات الدعوة واسمه الكامل مسبق بلقب تجميل ، لابد أنهم اكتشفوا قدره ككاتب برغم ضالة شهرته .

وتحسس رباطة عنقه ، وسوى ياقة قميصه ، لو كان يملك بزة رسمية لمثل هذه المناسبات ، هل يقوى على

— لقد تأخر تعارفنا بجيراننا .. ولاسيما المرموقين منهم .

لايد أنه يوجد شمة خطأ ، لايد أنه ليس واحداً من الجيران المقصودين اسمه كان ثلاثيا في بطاقة الدعوة ، لايد أنهم عرفوا بطريقة ما أنه كاتب جاد ومبدع . وتقدم بين المضيفين صوب المدعوين .

عالم ساطع ومتألق ، كان يود من وقت طويل أن يتعرف عليه من الداخل ، قبل شهر لم يكن القصر القائم على الناصية المواجهة لبيته يستوفيه أو يسترعى انتباهه ، في الأسابيع الأخيرة عندما كانت ترفقه الكتابة أو القراءة فيقل من غرفة نومه على القصر كانت الأضواء المشعة في نوافذه تجتذب عينيه ، منذ أيام أصبح يلقى عليه نظرة متأملة كلما مر من أمامه ، أصبح الطراز المعماري الفريد للقصر برغم قدمه يستثير اهتمامه وشيئا من إعجابه ، عندما نبهه كلبيهم وهم يعبر سائله منذ شهر فصرخ غاضبا نحو الحارس اكفني ذلك الحارس بسحب سلسلة الكلب الضخم إلى الداخل دون كلمة اعتذار .

وانبثقت من حشد المدعوين فتاة في نحو الثامنة عشرة ترتدي الجينز ويلوذة صفراء تبرز بكلمات ملونة ، وشعرها مصفف بطريقة تجعله يبدو هائشا ومهملأ .

— أنت ضيفي أنا .
ووقفت الفتاة إلى جانبه ، وابتسم الكهل المضيف وهزت السيدة رأسها في رضى وقور .

امسكت بيده ، الشفتان الفانتان ، الممثلتان النديتان ، والصدر المقلد النافر ، والعينان السليتان بحلاوة وشفافة الصبا ، لايد أنها ابنة المضيفين ، لم يرها

في الطريق من قبل ، لايد أنها السبب في دعوته ، لايد أنها تقرا كتبه وتعجب بها ، الجيل الجديد يختلف عن الجيل القديم في كل الطبقات ، لماذا لا ترتدى ملابس السهرة كابوبها وكل المدعوين ؟ ... لايد أنها فتاة القصر الوحيدة المدللة .

وجذبت إلى قلب الألوان والنغم .
— لنبدأ الرقص الآن وفورا .
ابتسم لها ، شع دفؤها في كيانته المتعب .
وتقدمت ربة القصر ، وقدمت إليه كأسا لؤلؤية .
— أظنك تفضل الشميناني .. لدينا كل ما تريد من المشروبات .

ابتسم للسيدة شاكرأ وممتأ ، يبدو أنه كان يفهم أهل القصر بطريقة خاطئة ، كان يحكم عليهم من الظاهر ، من عليائه المستخفة ، ومد يده إلى الكأس فأبعدتها الفتاة بيدها ، وجذبت بأصمعة :

— لنرقص أولاً ثم نشرب وتاكل ما نشاء .
وضعت يداً على كتفه ورفعت بذراعها ذراعها فارتعش ، أحس بحصار العين والبسمات ، في شبابه كان يجيد بعض الرقصات الشائعة حينذاك ، لم يرقص من سنين ، هل يقوى على محاولة الرقص مع هذه الفتاة وأمام كل تلك العينين وهو ظمان وجوعان ؟

ودارت به في رقصة بطيئة تسارع إيقاعها فذب النشاط في كيانه ، وانتهت الرقصة سريعا ، وصفق الحضور طويلا .

يبدو أنه رقص بطريقة طيبة ، وابتسم لوجوه الضيوف خافضا رأسه بالتحية ، لايد أنهم يعرفون قدره هم الآخرون ، وانجذبت عيناه إلى لوحة كبيرة على حائط البهو تتقابل فيها الألوان .

أخذته من يده ، وأمرعت به إلى ركن بعيد ، داست على قدمه بكعب حذاءها واعتدرت ضاحكة ، همّ بأن يستوقف ساقيا فأموات للساقى فاقترب ، أعطته كأسا :
— اشرب يا صديقي ، ستشرب هذه الليلة كما لم تشرب من قبل .

أخذ رشفة فانتعش ، زاد جوعه فاستمهل بطنة الخاوية .

— كنت أراك كثيرا من نوافذ القصر وفي الطريق ، كان يروقني مظهرك الجاد ، وكبرت بسمته ، وغاص في عبت العينين العسليتين .

— هل تعجبك كتيبى ؟

— كتيبك ؟ .. وهل هذا وقت الحديث عن الكتب ؟
وأمسكت يده بيدها الدافئة اللينة .
هل تعرض على إمتاعه بأقصى ما تستطيع ؟ .. فلنكن ليلة النشوة والفرح .

وهمست بحة لا تخلو من غنج :
هذه الحفلة خصيصا لك .

وحدق إليها ذاهلاً فرحاً ، لم يضع تعب السنين سدًى لأيدٍ للأصالة أن تشق طريقها إلى النور ، يبدو أنها تكن له إحساساً خالصاً ، يبدو .. وأشارت سيده القصر بيدها داعية فارتبك تنبه إلى أنها تشير إلى مائدة كبيرة في أقصى البهو فتحرك لى اتجاه الإشارة فاستوقفته اللقطة :

— لنؤجل الطعام قليلاً ،

وهزت رأسها ، وشدت من ذراعها ، جرت ، إلى المائدة يبدو أنها جوعانة هي الأخرى .

المائدة حافلة ، لم ير مثلاً من قبل إلا في الأفلام القديمة ، ترددت يده ، تلفت حوله ، لح من باب جانبي وجها كوجه بواب بيته الشاب ، لأيد وأنه ذاهب إلى كبير الطهارة ، إلى مائدة العاملين في القصر ، ماذا يمكن أن يأكل أولاً ؟ .. كل الصنوف التي لا حصر لها تجتذب عينيه وتُحلب ريقه حتى الأصناف التي لا يعرف اسمها .

ودست الفتاة في فمه شيئاً طرياً ذاب في فمه من فورهِ وكان مذاقه حلواً وغريباً .
— وهذه أيضاً :
وملات فمه بقطعة لحم .

ارتبك ، قطعة اللحم أكبر من أن يزردها دفعة واحدة ، فلنكن ليلة الشبع ، من شهور لم يأكل وجبة دسمة كاملة ، لأيد أنه سيكون ضيفاً دائماً على أهل القصر ، لماذا تأخرت معرفته بهم ، كان يجب أن يسعى للتعرف إليهم وزيارتهم من سنين ، كان في صومحته يكبح بعيداً عن مباحج العالم .

والتقت إلى الفتاة فعاينته بنظرة لعب :
— تبدو خجولاً كأنك غريب .. يبدو أن أمثالك يتصرفون بالـ .. حياء .
وجرته من يده .

— سنأكل وحدنا فور انصراف الضيوف .
وجرت به إلى موضع البار
— لننتهز فرصة انشغالهم ، لنلق منفردين ولو قليلاً .

بداية رائعة ، لديه ميل قديم إلى الفتيات الصغيرات .
— خذ هذه الكأس .

وعب الكأس دفعة واحدة فضحكت .

— وهذه أيضا .. عليك أن تعرض كل ما فانتك .

وزاد لمان بياض عينيه ، وابت أسرة ومشتهاة .

— اشرب سريعا .

التصقت به فوضع يده على كتفها ، ومال عليها لتقلت

منه متضاحكة :

— ليس الآن .. عندما نكون وحدنا ..

ودارت رأسه .

— خذ كأسا أخرى .

واهتزت ملامحها

— يكفى هذا ، سأشرب مع الطعام

— لا .. لا .. هذه الكأس من أجل .

وغامت الملامح الحلوة ، وأحس برغبة في التقيؤ ، عليه

أن ينصرف الآن حتى لا يقع منه ما يشينه ، لم يتناول

مثل هذه المشروبات من قبل ، وبكل هذا القدر .

— كأس أخيرة .

وتطوح ، وتخلخت ساقاه فجذبت به إلى وسط حلقة
المدعوين الكبيرة ، ودارت به في راحة جديدة .

الرقصة تدور ورأسه يدور ، تصفيق مواقع وصيحات ،
الوجوه كبحه واحد متموج وشأنه الملامح مفتوح ببسمة
كبيرة كجرح ، زاد الدوار فتماسك ، يدور معها والوجوه
هى الأخرى تدور ، والتصفيق يسرع والصيحات تزداد
أكثر ضجبا ، لم تعد الوجوه نفس الوجوه المصقولة
الموردة ، ذابت مساحيق الوجوه .

توقفت الفتاة منتشية وظافرة فتوفيق وتماسك ،
واهتزت رأسه دوى التصفيق ، وتعالى صيحات وصفير ،

يبدو أنه أجاد الرقص برغم الدوار وتخلع أطرافه ،
واشدت رغبته في التقيؤ فحاول أن يتنسم ، يبدو أنه
ابتسم بالفصل ، حاول أن يركز بصره ويحدد الرؤية ، لمح
اللوحه الكبيرة قريبة منه ، شيء رمادى كالطلال المتهدم
ولفقه شيء صغير بالوان زاهية أشبه بطائر ومن بعيد
شمس دامية توشك على الخفيب والقترب سيد القصر
وربته منها .

بيدوان مرققين وأكبر سنا مما خزن للوهلة الأولى ،
فقدنا بعضاً من تائق لحظات الاستقبال ، وارتفع صوت
سيدة القصر .

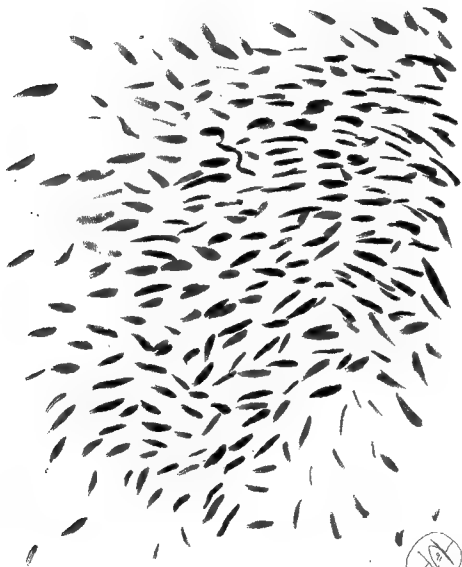
— والان .. مفاجأة الليلة ... سنكرم ضيفنا
الجديد .

لم يعد صوتها ناعماً ولا وقورا . هل ثمة ضيف جديد
غيره ؟

وقبلته الفتاة في فمه قبلة خاطفة ناجفل بالخشجل ، لو
تطول مثل هذه القبلة ، لو ينأى الآن وفها في فمه ، هل
يعلنون نيا ساراً يخصه ؟ .. لا .. ودوت ضحكة
الفتاة ، واشدت بريق بياضها ، ضاقت الحدقتان
الصلبتان .

وانقلت من صخب المدعوين ثلاثة رجال احاطوا به .
من يكونين ؟ .. أخوة الفتاة أم نفر من أهلها ؟ ..
وربت أحدهم على كتفه فابتسم للكف الثقيلة .

— أنت ضيفنا الغالى .
وحرك شفتيه لتكبر البسمة .



وضحك ، وضع كفيه على عورته ، وضحك ، قنش بعينين
مثقلتين عن فتاته ، لم تكن إلى جواره ، وانفجرت
القهقهات ، وانهارت عليه الصفعات .

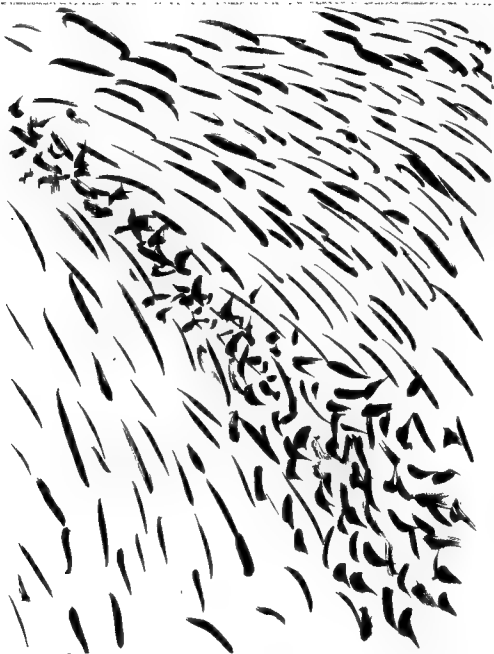
واستفاق على الرصيف شبه عار ، وإلى جانبه بواب
بيته يللم ثيابه .

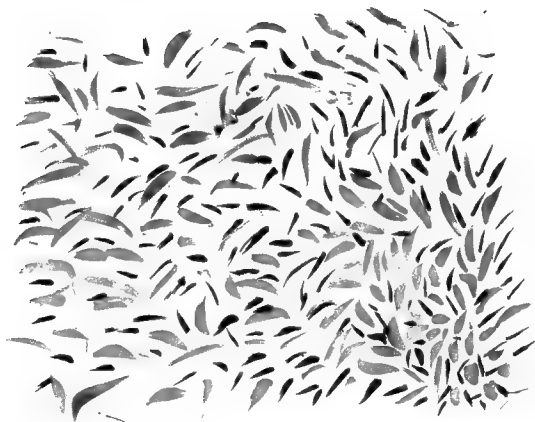
وامتدت يد احدهم إلى سترته ، حديق إلى الوجه
الغائم ، تركه يخلعها عنه ، أيليسونه بزة جديدة ؟ ... بزة
تليق بالمفاجأة ، وانتزعت ربطة عنقه فتخفف منها ،
وامتدت يداها إلى قميصه ... لا ... ليس أمام المدعوين ،
ليس بهذه الطريقة ... خشنه ، يمكن أن يتم هذا في
مكان آخر ، وامتدت أيد إلى سروال فتشيت بحزامه ،

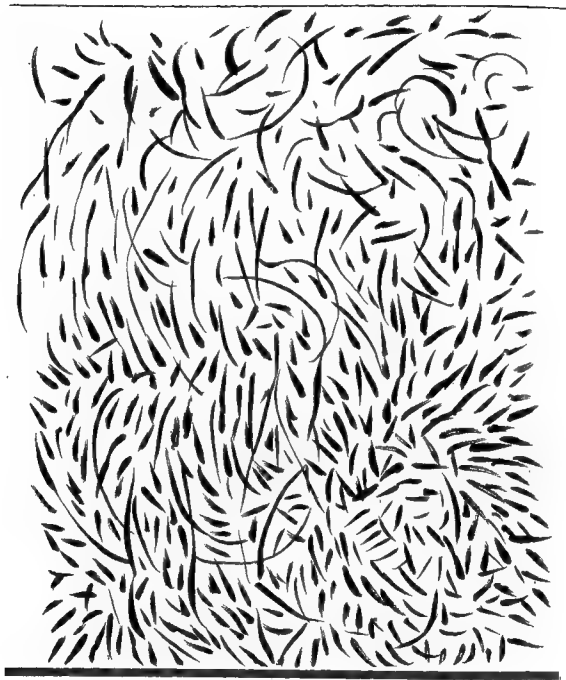


طه حسين
نفسى ، آه ، بيضاء









أ.ع. حجازي

... ولكن نفسي ، آه ، بيضاء !

تري أين رأيت مهور لم حسين من قبل ؟
في رسوم الشاعر البليكي الموهوب هذه ميسو ؟
أو في رسوم السوراليين انزوتوماتيكية ؟
إنما تذكرني أيضا بنقوش الرسم الفرنسي إميل
كوبلر - مازهام الابن . لكن إميل كوبلر قال له انه
استوحى نقشه هذه من الخط العربي .
إنما فقد رأيت مهور لم حسين من قبل في الخط العربي
أو في الرسم الصيني ، أو في الفسيف ، البيزنطية .
إنما أن الفسيف ، البيزنطية كانت أهم من أصول
الخط الصيني ، فهم مدبرون الرسم متفكرين كأننا مستوياً ،
بل يبتغونه ويفتخرون بظهور أصالة الصور عليه .
ولما رأيت هذه الصور من أصل في الفن ، ولا أبحث

لما عن أصل في الطبيعة ؟
إن الطبيعة هي أصل كل شيء ، أصل التجربة وأصل
التجسيد ، وليس في وسع أحد أن يقاوم الطبيعة كما يقول
بيكاسو . سواء أن الطبيعة تظهر في بعض الصور ظهوراً مباشراً
وتظهر في بعض الآخر ظهوراً غير مباشراً ، إذ تقول صورة لها في
أماكن الفناء إلى الفناء أو أفكار - ثم تقول فناءه أو الفناء
ولمعه أو أفكاره إلى رموز . تماماً كما يجد في اللغة أفاشجرة
التي نراها ونلمس ونسمع ونشوشه الكريم فيقول في
اللفظة إلى شيء مرة ، أربع - حروف ، صورة ، أشجرة ، كذلك
ترمز إلى شيء وتستظهر لنا وتدل بطحواسي .

عالمها ترمز له إذن صورة له حسية ؟
تماماً أقدم من في الزمان ؟ سرج لم يور في ارتفاق ؟
قطرات مطر على زجاج النافذة ؟ حذنة مدح في سطح
جمر أو صهقة نهر ؟ صبية ريم في حقل قمح أو برسيم ؟
أوراق شجر تبت قط في الخريف ؟

ولم يستلكن هذه الصور كل ما هي حقيقة ، صورة الفن وصورة
الحياة هي التي تصور التي خرجت من هذه صورة له حسية ؟

إنه لم يصور ما رآته عيناه فقط ، بل يصور ما لم يسمع
في نفسه ما رآه ، وما سمع ، وما أحس ، نعم ، فأنه يرى
أنه في هذه الصور يبحث عن أصل جامع ، عن الحياة في مبدئها
وتمسكها ، نطف حية ، ودراسات تراها تختزن في لم يولد
صا آخر ، سر الحياة ، بل إننا نراها مبدؤها في هذه الصور ،
فالنطفة تصبح شجرة ، والشجرة تصبح خطا ، والخط يتفرع
إلى خطوط ، كما تتحول النطفة إلى بيضة ، والبيضة تتحول
إلى يرقة ثم جنين .

هل تتحول الروح إلى جسد ، أم أن الجسد هو الذي
يتحول إلى روح ؟ !

نعم ، فنحن هنا أمام فن يستلزم أول ما يستلزم
إحساسنا بالحركة ، وإدراكنا الحركة ، فنحن نعني الحركة .
لكن الحركة هنا تجريد للحركة ، نحن هنا أمام جسم يتحرك ،
بل نحن في مواجهة الحركة ذاتها ، ولذا نجد أنفسنا في
مواجهة كل هذه الصور التي مرث علينا من قبل ، صورة الطبيعة ،
وصورة الفن ، والرسم والتصوير والنحت والعمارة والنقطة
نحسب ، بل الموسيقى والرقص أيضا ، نحن هنا أمام ضربات إرادية

وخطوات الجسد الراقص . من يدري ؟ ربما استلهموا الخلقيون
ضرباً في فريضة لهم السريعة من ضربات رئيس العود أو
الجبنة .

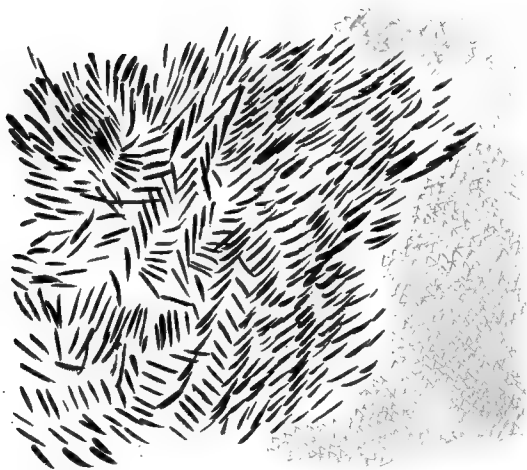
نعم إذا نسمع من هذه الصور أصواتاً ، ونتابع إيقاعات
إيقاعات تنمو في ألحان الحركة ، وربما الحركات تتوترت فأصبحت
توبة أو انقباضاً ، كما يؤدي العزف المنفرد في الكونشرتو
الغربى أو التخميلة الشرقية إلى كله أسراراً وأوتاراً أو
التحفة فتترب كلوا في تحليلية واحدة .

أبيض وأسود . بهائم السلم ونواقيس الحياة والموت ،
أو الموت والحياة . فاستيقظ بكارة ، وهو أيضاً غيب ،
وأي سور كسافة ، وهو أيضاً حذار ، وبين الطرفين تمتد
أو خفي ، لذا الوسط المعقولة استرخى من زرقاء السماء والليل
الليليم ووردة الجسيم .

كأننا أمام هذه الصور ننظر في أنفسنا فمن طرفين
قوسيين وعدل مستقيماً .
أسوداً ، ولكن نفساً ، بهيمة !
هكذا كان وليه يليل يقول .







« حجر دافىء » .. تغرية البنات وآلام تجربة الخروج

والمداخل ، من هروج المرأة من مرحلة التمرد على قدرها الاجتساعى إلى مرحلة البحث المضمنى عن الذات ، إلى خروجها من حدود عالمها الخاص وانحصارهما فى خلاصها الفردى إلى رحابة العالم العام والانشغال بقضايا المصير القومى ، إلى الخروج بمعنى الماكوف فى روايات الخروج المتعددة التى انشغل معظمها بتغريبة الرجال ، فجاءت رواية رضوى لتقدم لنا جانبا آخر من جوانب تلك التغريبة القومية العصبية وهو تغريبة البنات ، وطبيعة الآثار التى تركتها تلك التغريبة لا على نفسية المرأة المصرية فحسب ، وإنما على نوعية رؤيتها للعالم وتصورها لهويتها الإنسانية والاثنية معا .

وتتعلق الرواية من لحظة خروج بطلتها بشرى من كن البيت ومن مرحلة الاعتماد على ما يوفره من حماية وما يفرضه من قيود معا إلى مرحلة العمل ، وبدء غليفتها الأولى التى تريد أن تصنع منها عالما ودورا . ومع هذا الخروج الأول تبدأ مواجهة العالم الخارجى بكل

رواية رضوى عاشور (حجر دافىء) واحدة من الروايات الهامة التى تلور بعدا جديدا من أبعاد منظور المرأة للعالم فى أدبنا العربى ، والتى تؤكد أن نضج هذا المنظور الفنى هو السبيل الوحيد إلى نضج الفكرى وإلى بلورة رؤية نسائية متميزة للواقع . إذ تقدم لنا هذه الرواية عددا من التنويعات الهامة على تجربة الخروج التى أصبحت واحدة من التجارب التى استأثرت باهتمام الأدب العربى فى مصر فى العقدين الأخيرين ، مع تحول تلك التجربة إلى واحدة من تجارب الواقع المصرى الأساسية التى زلزلت الكثير من الرواسى الاجتماعية والأخلاقية ، ومع معاشة عدد كبير من المثقفين أنفسهم لتلك التجربة وخاصة فى مرحلة السبعينات التى ضيقت آلياتها الخناق على شريحة المثقفين بشكل خاص والمتعلمين والمهنيين بشكل عام . وهى رواية هامة على صعيدى الرؤية والأداة معا لأنها استطاعت أن تخلق لنفسها منذ السطور الأولى شغرتها الروائية الخاصة ، ولأنها ربطت تلك التجربة العامة بمجموعة من تجارب الخروج المتراكبة

وتمثال رمسيس بغطاء الوادي الفرعوني وتاج الوادي
الموحد .

هذا الانتقاء الحساس لتلك المعالم الدالة قبل التخويض
في زحام المحطة وهرولة المسافرين للحاق بالقطارات ،
وصخب لحظات الوداع ، يستهدف بلورة ملامح البعدين
الواقعي والتاريخي للحظة التي يتعامل معها النص . فيقول
تجربة الخروج الأولى التي تواجهنا بها الرواية ، خروج
بشرى من البيت إلى العمل ، ومن المدينة إلى القرية ، تلقت
الرواية نظرتنا إلى البعد التاريخي الذي تتعايش فيه رموز
الحضارات الفرعونية والبطلمية والإسلامية في ميدان
قاهري واحد . وإلى تركيبة الحاضر التي يسيطر عليها
وجود أمريكي زاح على الجانبين في أكبر ميادين
العاصمة . ينشر ثقافته المسيطرة في ناحية ، بينما ينفرس
كالود في الناحية الأخرى بين المتحف المصري مستودع
التاريخ القديم كله ، ومبنى الجامعة العربية الذي ينمى
خوابه ما آل إليه حال مصر العربية في المرحلة التي تقدمها
لنا الرواية . وكما بدت لو التفتت عين بشرى كذلك في
ميدان التحرير صدوع مبنى المجمع الضخم الذي يوشك
أن ينهار برغم ضخامته الكالحة أمام ألق مبنى الجامعة
الأمريكية واعتداده بنفسه حتى يشي لنا هذا التضاد بين
المبنيين بتضعف سلطة الحكومة التي ستكثر عن أنيابها
العجوز طوال صفحات الرواية ، وتلقح متقلباتها لاحتجاز
ألمع شخصياتها . لكن المهم في استقراء تلك التفاصيل
المنتقاة أن يكشف القارئ كذلك طبيعة المنهج الذي يفحو
إلى توليد الدلالة من خلال المفارقات الهامسة التي قد
لا تلحظها العين العابرة . لأن منهجي الرواية البنائي
والتعبيري يعتمدان كلياً على الاهتمام بتلك المفارقات
واستيلاد المعنى من جدل جزئياتها .

فبعد أن قدم لنا النص لحظة الخروج باعتبارها لحظة
حاضر متوهجة يرتد بنا إلى الماضي ليقيم مقابلة بين الحاضر

ما تنطوي عليه تلك المواجهة من مخاطر . وهو خروج تريد
الكاتبة منذ السطور الأولى في النص أن تكسيه أهمية
مضاعفة ، لا من خلال خروج الأسرتين الأساسيتين
« بريطة المعلم » لوداع البطة إلى محطة مصر ، وإنما من
خلال الانتقاء الحساس للمفردات التي تبدو للوهلة الأولى
وكأنها مفردات وصفية ترسم لنا تفاصيل رحلة سيارات
الأجرة الثلاث التي أخذت الجماعة من البيت القاهري
الذي يقع في مكان ما بالمنيرة بين أبو الريش وجنينة نعيمش
وحتى الوصول إلى محطة مصر . فما أن تتألم المعالم التي
اختارتها الكاتبة من جغرافيا تلك الرحلة وتضاريسها حتى
تكتشف أن الكاتبة قد انتقتها بعناية بالغة تستهدف
تأسيس قواعد التفسير التي تريد من قارئها أن يتلقى
عبرها شلرات النص المختلفة التي تهتم بالتفاصيل
الواقعية المنتقاة باعتبارها أداة أساسية في خلق تضاريس
النص الداخلية ، وتكوين ذاكرته التاريخية ، وصياغة
رؤيته الفكرية . فالكاتبة تلتقط عبر عين بطلتها المسافرة في
رحلة فاصلة بين مرحلتين في مسيرتها مع التطور لا زحام
شارع القصر العيني الذي خوض فيه صوبك الخروج ،
وإنما مبنى الجامعة الأمريكية من ناحية ويناليتي الجامعة
العربية والمتحف المصري وفندق هيلتون الواقع بينهما من
ناحية أخرى في محاولة لتأسيس مقابلة بين الوجود
الأمريكي على الجانبين ، والإيماه بذلك الجدل الخفي
والتناقض التاريخي بين مبنى الجامعتين الأمريكية
والعربية من ناحية وإلى العلاقة الماييرة بين المتحف
المصري والجامعة العربية وقد فصل بينهما مبنى أمريكي
آخر هو فندق هيلتون . ثم يقطع المؤكب شارع رمسيس كله
دون أن يلتقط أياً من معالمه التاريخية أو المعمارية ، لكنه
ما أن يصل إلى ميدان رمسيس حتى تلتقط العين
الحرصية على تأسيس تلك الشفرة النصية ثلاث معالم
دالة : مبنى عتيق تعلمه لافتة تعلن عن جمعية دينية
قبطية ، ومبنى المحطة بطرازه المعماري الإسلامي ،

كثلة الأسرة المهمة التي ذهبت جميعها لوداع بشرى ثم بدأت شخصياتها تكتسب ملامحها المميزة واحدة بعد الأخرى . فهو خروج على الإجماع التقليدي بالمهم الذى لا يحصى الأمور ولا يتعمق النظر فيها . ولهذا لا ندهش حينما نسمع بخبر اعتقال علي في الجامعة إبان أحداث اعتصام الطلاب فيها في أوائل السبعينات . وهو الخبر الذى نسمعه من سيد الذى يشكل النقيض الكامل لعلي برغم رابطة الجيرة والقربى والعمر المشترك . وما أن سمعت شمس بالخبر من منيرة ، أم سيد وزوجة أب سلمى الذى تزوجها بعد أن ماتت قدريه ، ومنيرة أيضا قرين شمس وتقضيها بالفارقة والتوازي هما سبيلا النص لتقديم الشخصيات ، ولنسج شبكة العلاقات المتداخلة بينها ، ما أن سمعت شمس بالخبر حتى انطلقت إلى الجامعة لتقديم لنا الرواية صورة المواجهة بين الشرطة والطلاب المعتمدين في الجامعة لا من خلال أى من المعسكرين : الطلبة أو الحكومة ، وإنما من خلال عيني هذه الأم التي ترى الأمور بغيرتها أكثر مما تراه بغيرها . ويعد الصدمة التي يحدثها اعتقال علي وأمينة ، ابنة منيرة وأخت سلمى غير الشقيقة ، نرى ما آل إليه زواج سلمى بغيريسا الغريب سعيد ، وكيف تخبط في عسل الزواج اللزج كما تخبط ذهابه تريد التملك من شرك السائل السميع ، وذلك من خلال زيارة شمس وبشرى وديحة الشقيقة الصغرى لسيد وأمينة لبيت العروسين ، وما يبرزه تلك الزيارة من تناقض بين سعيد وبين بقية أفراد الأسرة ، وهو التناقض الذى أدركه علي منذ يوم الخطوبة ولكنه غلب عن الجميع . وكيف أن سلمى قد اغتربت عن أسرته وصديقتها ولم ترد به تحققا .

بعد هذا كله نتعرف على ما دار عندما وصلت بشرى إلى مقر عملها في تلك القرية الصغيرة ، وعن المواجهات الحادة بينها وبين الناطرة وكل بنية الفساد المتحكمة في عالم عملها الجديد . لا نتعرف على هذا من خلال السرد المباشر

والماضي من ناحية وبخلق من ناحية أخرى توازيا بين بطلتي الرواية الرئيسيتين : بشرى وسلمى منذ لحظة تخلق جنينيهما في هذا الماضي البعيد عن وعيهما ، المتوحد إبداعا في عقل الأم شمس ، أم بشرى التي بقيت بينما رحلت قرينتها قدريه أم سلمى . لكن المقابلة الرئيسية في هذا النص هي المقابلة بين بطلتي بشرى وسلمى التي تعد بقية المقابلات تنويعات عليها . وهي مقابلة ينطوى تعارضها البادئ على قدر كبير من التكامل حيث يشكلان معا شقي المصير المشترك للذين عاشوا تجربة السبعينات والثمانينات العvisية حيث تفتتت الأحلام : أحلام الخلاص بالخروج بتجربة الفروج ذاتها . ولأن هذه هي المقابلة الرئيسية في النص فإن شمس سرعان ما تركت عودتها للماضي على خروج سلمى بعد أن ودعنا بشرى وتركناها تمارس تجربة خروجها للعمل . لكن خروج سلمى كان خروجا من نوع آخر ، لأنه يبدو في الظاهر وكأنه الخروج التقليدي من بيت الأب إلى « بيت العدل » أو بيت الزيجة . غير أن سلمى التي تعلمت في الجامعة وتعلقت بالقراءة وكتابة الشعر لم تعد قادرة على أن تكرر تجربة أمها قدريه أو خالتها شمس . صحيح أنها بدت لأول وهلة وقد استوعبتها طقوس تجربة الزواج التقليدي من شراء لصاحيات العريس ، وإعداد اللابسه ، وتكثيف للمنزل ، وفرض شقة العروسين ، والإعداد للحفل ، وتعليق لحبال اللميات الكهربائية ، حتى إزالة الشعر عن سابقها وذراعيها وتحت إبطيها واسفل بطنها بعجينة السكر والليمون ، والانخراط في رواق العرس ، والتقاط صور الزفاف . لكن رفض علي ، شقيق بشرى حضور حفلة العرس كان من العلامات التي كشفت لنا عن أن سلمى نفسها تسير إلى هذا العرس كالمثومة التي إن تقيع من خدر الطوقس التفصيلية المدوخة إلا بعد أن « وقعت الفاس في الرأس » .

ورفض على لهذا الزواج هو أول خروج لعلي في النص من

الذى يعتمد على المفارقة والتوازي في كل جزئيات النص
تقيم الرواية علاقات الحب المتعددة التى تبدأ اولها بين
بشرى وطه ، الباحث الاجتماعى والمتأخّل الشاب الذى
ضاع صديق عمره وخدين روحه كما ضاعت سلمى
صديقة بشرى . لكن خالد صديق طه ضاع إلى الأبد ،
ليس فقط لأن الأعداء الصهاينة قتلوه في حرب أكتوبر ،
ولكن أيضا لأن صديقه الذى عاد من هذه الحرب سالما
وهو طه سيقضى بقية عمره ضائعا بين سجون الذين خانوا
شهداء هذه الحرب . ومن هنا تمتزج قصة حب بشرى من
البداية بتجربة خروج جديد هو الخروج من عالم المهوم
الخاصة والمعارك الصغيرة إلى عالم مهوم الوطن العامة
ومعارك الكبيرة التى يدفع طه ثمنها فادحا لإصراره على
الحلم بالتغيير . أما سلمى فقد أسطاعت أن تستنقذ
حياتها من الضياع عندما تركت بيت سعيد أو بالأحرى
بيت العنكبوت الذى أسئل من أعماقه كل أمل وحيوية .
تركته ذات صباح وقررت ألا تعود إليه إلى الأبد وأخذتها
رحلة البحث عن نفسها لخروج من نوع جديد ، هو
الخروج للعمل في أوروبا بعد خروجهما من بيت التقاليد
الزوجية القديمة والسقيمة . هذا الخروج الذى بدأ ككل
الرحلات إلى أوروبا في الأدب العربى بالانبهار بالحضارة
الأوروبية سرعان ما تخش عندما سقطت مرحلة الانبهار
وأعقبتها حقيقة الغربة والوحدة وفقدان التحقق . فهل
كانت بشرى التى أقامت حياتها على دعائم أمّن على دعائم
الحب المشترك والأمل المشترك في مستقبل أفضل أسعد
منها حظا بعد أن تزوجت طه ؟ وهل كان شقيقها على الذى
تقدم الرواية من خلال حبه لأمينة التى شاركتها في
الاعتصام وفى تجربة السجن قصة حبها الثانية أسعد
حظا عندما تزوج حبيبته وحاول أن يقيمها معا بالحب
المشترك والحلم المشترك عالما جميلا ؟

للإجابة على هذين السؤالين لابد أن نذكر أنه إذا كان
النص يقيم توازنا بين قصتي على وبشرى ، فإنه يقيم

للأحداث ، وإنما من خلال تذكر بشرى له في رحلة العودة
في القطار الصاخب بعثت التلميذات المشتركات في رحلة
عرف بلادك ، فكل ما يستدعيه النص من تفاصيل
يرى إلى إرهاف وعلى المثقلى بما يدور في بلاده . لكن
إرهاف وعلى المثقلى ببلاده هنا لا يتم بطريقة مباشرة
فجة ، ولا يظفر أبدا على سطح الأحداث وإنما يتخلل من
خلال بنيتها التى تخصى بتتابع الأحداث الزمنى لخلق
نوع من التتابع الجديد الراغب في تأسيس نفس القدر من
التوازي والمفارقة الذى لمسهنا في الشخصيات بين
الأحداث . فالجدل بين ترتيب أحداث القصة المحكية كما
وقعت في تتابعها الزمنى ، وبين ترتيب السرد الروائى لها
والذى يختلف كثيرا عن الترتيب الأول ، هو أحد العناصر
الاساسية المحددة للرواية في هذا النص الروائى الذى
يستعاض عن الترتيب الزمنى والتتابع التقليدى بترتيب
جديد يعي أهمية الدور الذى تقوم به علاقات التجاور
والتتابع بين الأحداث في إثرائها بالمعنى وإضفاء المزيد من
الدلالات على جزئياتها البالغة البساطة البادية البرامة .
لنحن لا نعرف عن مواجهة بشرى للفساد المهيمن على
الوحدة المجمة إلا بعد أن نتعرف على نيا اقتحام قوات
الأمن لمقر الجامعة فجرا واعتقالها للطلاب المعتصمين
بها . فهذا التتابع المخالف للتتابع الزمنى والذى آخر
تقديم الحدث الأول برغم وقوعه قبل الحدث الثانى بعدة
أسابيع هو الذى يساهم في موضوعة هذه المواجهة في الإطار
السياسى الذى يكسب هذا القصاص الذى تتحالف فيه نظرة
المدرسة مع طبية الوحدة دلالات اجتماعية وسياسية
مضاعفة .

هذا المنطق البنائى الناضج الذى تتساقط فيه بنية
الحدث مع تركيبة الشخصيات ومنطق الخريطة المناسبة
لشبكة العلاقات بينها هو الذى يكسب تجربة الرواية
الاساسية في تنوعاتها المختلفة على لحن الخروج أبعادها
الاجتماعية والسياسية والفكرية . فمن خلال هذا المنطق

والجدول بين الترتيبين الزمني والسردى ، فقد انطلق النص من هذا الموكب الاسرى الذى انطلق لسوداع بشرى فى خروجها الاول للعمل ، والذي يشير إلى أن هناك قدرا من التماسك والترابط بين أفراد العائلة المصرية الكبيرة التى تتشابك فيها أواصر القرى بروابط الجيرة ، وانتهى بها فى لحظة قهر مرة بعد تجربتها فى القسم عشية عودتها من زيارة أم زوجها بالصعيد ، وهى وحدها على جسر الجامعة وقد خلقت تمثال نهضة مصر وراء ظهرها ، بعد أن تيقنت وثيقاً معها على طول صفحات النص ، بأن تلك النهضة قد عانت من كبرية قاصمة ، تتأمل مجرى نهر النيل وهو يندفع فى طريقه أتيا من نفس الصعيد الذى خلفته وراء ظهرها ، عبر المنحنيات والسرد ، ويندفع فى طريقه نفاقا ومهيبا . وهى خاتمة تريد الكاتبة أن تَصْغِي بها شيئا من الأمل على تلك المفارقة المرة بين بداية الرواية ونهايتها . أما البطلة الأخرى سلمى ، والتي لا يكتمل أى فهم حقيقى للرواية دون ربط مصيرها بمصير بشرى للتكامل الهام بين وجهى تجربتهما ، فإننا نبدأ بها وهى تكتب شعرا مؤثقا يشف عن انفتاح روحها الغضة المترعة بالأمل على العالم :

هـ هل هذا بيتى ... لم أنه الجسد ؟ /أيواب هذه ... لم حواس ؟ /راقصة لها تاج - مرسومة من سقف أخضر / وأقراط من عنبر يشتمى / يربها قرص يرتقال شبق / وأشكال هرمية كمثلثات صغيرة /متلاصقة على صفحة عريضة /لكراس رسم مدرسى /ملثبات أم تيجان ؟ / تعالوا جميعا/ تعالوا أبنتها النخلة ، يا قرص الشمس تعال/ ويا الأهرام/ تفضلوا/ها هي أيوابى مشرعة .. / تفضلوا ... تفضلوا هـ (ص ١٣ - ١٤)

هذه الشخصية المترعة بالأمل فى المستقبل التى تكتب عن مصر المزهوة بنفسها المحبة لأبنائها المغترة بتاريخها ، والتي تفتح أبوابها وحضنها للطبيعة والبشر ، سرعان ما ينتهى بها الأمر فى سنوات قليلة إلى المراقبة فى الغربة ، وهى تشاهد أبناء وطنها وقد تحولوا إلى خدم ينظفون

تعارضا وتوازيا بين قصتهما وقصة سلمى من ناحية ومصير سيد ، وإلى حد ما صديقه همدى سلام ، من ناحية أخرى . فالنص يقدم إجاباته من خلال جدل التناقضات كما يقدمها من خلال تجسد المواقف وتقالع الشخصيات . كما أن وعى النص بأن كل هذه العلاقات مهما قامت على أساس فردى صحى فإنها تقوم فى مناخ اجتماعى وسياسى فاسد هو الذى يقدم الإجابة المؤسسية على هذين السؤالين . كما أن حرصه على إقامة علاقة بين تجربة الخروج وتجربة البقاء باعتبارهما جناحي تجربة واحدة هى تجربة الحياة القاسية فى مصر السبعينات وبدايات الثمانينات هو الذى يكسب هذه الإجابة طعمها المر . فبينما كانت سلمى أول اللواتي يبدأن تغريبه بنات الحد التواب الثلاث تستمتع بسمر المدينة الأوروبية الغلاب فى فيينا التى ذهبت للعمل بها كمتريجمة كانت بشرى تكتشف مع طه مناطق جديدة من الخبرة والمعرفة البشرية ، لا الخبرة بتنمى تلك العلاقة الجميلة التى بدأت بينهما وتطورت إلى الزواج فحسب ، وإنما اكتشاف حقيقة البعد الريفى فى التجربة المصرية من خلال عملها فى القرية التى تلغ فى الوجه البحرى ، ومن خلال تعرفها على أسره طه الريفي فى الصعيد . وكان على بينى حياته الجديدة مع أمينة التى سرعان ما دفعت ضغوطها الاقتصادية بعدما أنجب ثلاثة أولاد إلى السفر للعمل فى البلاد العربية . بينما سيد الذى لم يهتم يوما بأمور هذا الوطن ولم يدفع له ثمنا من حريته أو من دم أصدقاء عمره يزداد ثراء كل يوم من الأعمال المشبوهة ، ويجلب إلى بيت الأسرة امرأة أجنبية « كريستينا » تغدى على أمه يبدأاتها وتطرحها من بيته بعد أن خلا من كل البنات القادرات على حمايتها من هجوم تلك الأجنبية الصاعق . كيف تدهورت الأمور إلى هذا الحد ؟

للإجابة على هذا السؤال لابد من العودة مرة أخرى إلى العنصرين الأساسيين فى بناء هذا النص وهما المفارقة

محطات القطارات أثناء وديات الليل القاسية . فتكتب بعد أن هجرتها الرغيف في الكتابة لسنوات اشعارا من نوع جديد كلية . لا تتحدث عن الطبيعة أو قرص الشمس البريقاني النضاح بالنور ، ولا تفتح ابوابها المشرعة للأمل ، وإنما تتحدث عن :

« رجال/ يقفون على النواصي في لسعة البرد / يبيعون الجرائد المكتوبة بلغة لم يالفوها / رجال يخدمون في المقاهي حتى الساعات الأولى من الفجر / وينظفون محطات المترو المضاعة بالكهرباء / رجال إذا أوغل الليل / يذهبون لإلقاء الشهوة / ولكنهم لا يجرؤن أبدا / أن يحكموا عن مهائهم / ولا عن إختوتهم الصفار / ولا عن علاقاتهم / التي فتحتها السفر / الرجال الغريباء / في المدن الغريبة / يجمعون القروش / ويحسبون الأيام / وينظفون العمر . » (ص ١٥٦ - ١٥٧)

والواقع أن الفجوة التي تفصل بين هاتين القصيدتين ، أو بين هذين الموقفين المتناقضين من العالم أو هاتين الرؤيتين المتعارضتين له هي تلك التي تفصل بين مصر مطلع السبعينات التي كانت لا تزال تلم بخلاص ما ، وبين مصر في نهاية هذا العقد الكئيب الذي هد روحها وأجهز على كل أمل لها في الخلاص . وحتى تكشف لنا رضى عاشور عن تفاصيل هذا التحول الرهيب نتطرق من تجربتي خروج مختلفتين سرعان ما قادتا بعد فترة وجيزة إلى نفس النتيجة . أولاها هي تجربة خروج بشرى للعمل الذي واجهت فيه الفساد الذي يفت بهوده مرعب في عضد الوطن والذي دفعها إلى أن تكتب لصديقتها سلمى : « اشعر بالضيق وأطرح أسئلة تربيكي ، ولا أجد من أتواصل معه . أفكر في حمل حقيقتي والعودة إلى أمي ، وأسأل نفسي إن كان قرار كهذا يعنى الهرب لم أنه يكون سلوكا حقيقيا يعترف بحقيقة أنني وحدى غير قادرة على مواجهة الأرضاع الترددية التي تحيط بى لأننى ببساطة

لا أعرف كيف ومن أين » (ص ٤١) . وثانيتهما هي تجربة خروج سلمى إلى بيت الزوجية حيث وجدت أن العالم الداخلى للبيت لا يقر فسادا عن العالم الخارجى للمؤسسة . فالرواية لا بعد من أبعادها تحاول أن تقدم لنا تناولاً متعدد الجوانب لقضية المرأة المصرية في سعيها للبحث عن ذاتها . ومن هنا كان هذا التوازي بين رؤيتها للفساد المستشري في عالم العمل الخارجى ، وتناولها للعنف السارى في عالم العلاقات الفردية الداخلى . لذلك سرعان ما يجرى الرد على رسالة بشرى ترديدا لنفس مفردات تلك الرسالة وإن اختلفت التفاصيل . « هل يحزنك أن تعرف أنني أيضا أشعر بالضيق والوحدة ؟ كثيرا ما أتساءل ما الذى أتى بى إلى هنا . قبل يومين استيقظت من نومي في الليل للملاحظة بدا لي أن يدأ عابدة نقلتني من بيتي إلى هذا المكان الغريب بدءا من أثاثه (الذى أخترته بنفسي) وانتهاء (ولا تهزنى) بسعيد » (ص ٤١) .

وتحرص الرواية على أن يدرك القارئ أهمية التوازي بين الحالتين فتضع النصين في نفس الصفحة ، بل وتختتم بهما الفصل حتى يكون هذا الموضع الختامى نوعا من إبراز أهميتهما ، لما للبدائيات والنهايات من مكانة متميزة على خريطة علاقات التراتب النصية . ثم تمضى بنا الأحداث لتكشف لنا عن أن كلا من البطولتين اختارت طريقا مختلفا للخروج من تلك الأزمة التي كانت جزءا أساسيا من تجربة اكتشاف الذات . فقد تعلمت بشرى ذات الحس الواقعي كيفية الحد من استثمار الفساد في عالمها الصغير بالوحدة الرغيفية المجمع بعد أن اكتسبت ، كما تقول ، شيئا من الخرتيت « جلد سميك ، وقرن ينطخ » (ص ٥٣) ، وبدأت تجربة البحث عن شريك لحياتها يمكنه أن يوازها في تلك المواجهة . أما سلمى التي تتمتع بلمسة رومانسية عرضتها للكثير من المشاكل ، فقد اختارت طريق التمرد لا طريق الإصلاح الذى أثرته

معركة الزواج التقليدي بالطلاق ، هربت من ضغوط الأب وقهره بالسفر للعمل كمتبرجة في فيينا التي تنادي أغنية اسمهان المشهورة بأن من الممكن أن تنتمتع فيها بشبابها : فهل تمتعت هناك بالشباب الذي ضيقت التقاليد السقيمة عليه الحصار في أرض الوطن ؟ بدأ لها أنها تفعل ذلك فعلا في بدايات لحظات المواجهة الأولى والتي وقعت فيها تحت سحر المدينة . لكن ما أن بدأت سلمى تكتشف الجانب الآخر من تجربة الغربة وهو الوحدة المرة الكثيرة في المدن الأجنبية ، ويبلغها نبأ موت أبيها فلا تجد من يشاركها أحزانها ، وتتغير نوعية الأشعار التي كانت تكتبها ، حتى تغيرت تفاصيل الموقف . ولم تعد تجد نفسها إلا في لحظات تحقيق صغيرة ومسرورة كذلك التي عاشتها مع أختها مديحة في مدينة عربية . في تلك اللحظات القليلة تكشف مديحة (الأخت الصغرى) لأختها الكبرى عن أسحالة تحققها في فيينا ، لأن فيينا الأغنية ليست إلا خيالا مصنوعا من آليات الطبقة الوسطى الكبيرة في مصر وأوروبا التي ترى فيها التمتع والجنة وليس الاستثمار ولا حتى أوروبا الحركة العالية أو الاتجاهات الطليعية في الفنون . (ص . ١٧) والغريب أن سلمى الشاعرة الحساسة لم تكتشف أوروبا الاتجاهات الطليعية في الفنون تلك ، وإنما اكتشفت أوروبا مآسى المقتربين في مسحات القطارات في الليالي الباردة ، وهذا ملمح آخر من سمات رومانسياتها .

وإذا أردنا أن نتعرف على بقية التنويعات المختلفة على تجربة الخروج قبل العودة إلى تناول ما جرى لبشرى باعتبارها رمزا للذين لم يخرجوا والوجه الآخر لنفس التجربة ، سنجد أن تلك التنويعات بالغة الأهمية لأنها تكشف لنا أن الموضوع الرئيس للعمل هو تغريب البنات التي يكتبس فيها الخروج مجموعة من المعانى الجديدة التي تربطه بعملية بحث المرأة المصرية عن ذاتها وعن دورها على السواء . فقد اتاح الخروج في هذه التغريبة بما يصاحبه من انبئات مؤات للحدود ، فرصة التعليق المؤات

بشرى . وبدلا من مواجهة تجربتها بحس عملي كانت تخرج للمشى على النيل ، وعندما تآزمت الأمور بيننا وبين زوجها أمضت ستة أيام « لم يتبادل حرقا ولم تصادتا إنساناً . وفي اليوم السابع ذهبت إلى بيت أبيها وأعلنت أنها قررت الطلاق » (ص ٧١) . وقد صمدت في وجه التهديد والوعيد شهرا حتى أرسل إليها سعيد بورقة الطلاق .

ويكتسب هذا الطلاق في النص دلالات أوسع من دلالاته الحرفية ، لأنه ليس مجرد نهاية لزيجة فاشلة ، ولكنه قسم لعري العلاقة مع الواقع كله . وهروب من مواجهة المشكلات التي لا مندوحة عن البحث عن حل لها . ولهذا كان من الطبيعي ألا تجد سلمى أمامها بعد ذلك مناسا من الخروج من الوطن يرمته ، أي الخروج إلى أوروبا ، لا إلى أي من أجزاء الوطن العربي الكبير ، كما فعلت بقية البنات . فلم يعد في طاقاتها بعد هذا الموقف أن تتحمل ما سبق أن تحملته من قهر الأب الذي لم تنس بعد كيف انتهت رحلتها إلى الأهرام التي كتبت في فينيتها قصيدتها المتفائلة الأولى بصفحة قاسية منه ، والذي تحولت صورته لديها إلى صورة سجان رهيب يربطه ببناته تحت حزام عريض شده على خصره خوفا من أن يفلتن ، وهن يصعن طالبات النجدة لأن الحزام يضبط عليهن إلى حد الاختناق ، وهو يسير بصحور لأنه مطمئن عليهن » (ص ٧٤) وقد زادت حدة تضيقه الخناق عليها الآن بعد أن أصبحت « مطلقة » . فخرج سلمى من معركة مواجهة التقاليد الاجتماعية الصارمة التي تضغط على المرأة المصرية وتكبل حريتها ، لا يتحقق إلا بالهرب المستمر من هذه المعركة . فهي من حيث طرحها لفداحة القهر الاجتماعي الذي تعاني منه المرأة تكشف لنا عن بعد هام في أبعاد هذه القضية وهو أن الهرب من مواجهة هذا القهر لا يعد المرأة بأي خلاص ، وإنما يؤدي إلى استبداله بأشكال أخرى من فقدان التحقق . فكما هربت سلمى من

تتوهج بالحساس والرغبة في العمل من أجل القضية العامة . وعندما تطلق على أخبار مديحة التي ترى سلمى أنها « تحولت إلى فيلسوفة وسياسية ، ولما ترجع ستجدونها مع طه في السجن » قائلة « غدا تهدأ وتعتقل مثلنا » (ص ١٨٥) لا نعرف أن كان ما حدث لأمية هو نوع من العقل أم من الموت ، لأننا نتكلم ونحن نرى أن التفرقة قد غربتهما عن وعيهما وعن اهتمامهما القديمة وعن عقلمهما نفسه . من خلال هذه التوبيعات المختلفة على لحن الغربة نكتشف ما فيه من سلبيات ، ستصبح لنا أكثر عندما نتأمل ما يجرى للذين بقوا .

فيما كانت سلمى تحاول الهرب من الحصار الذي فرضه عليها أبوها بعد الطلاق بالانتماء لوطيفة في فيينا كانت بشرى تجنئ أول ثمار انتصاراتها الصغيرة في تجربة المواجهة مع الفساد المسيطر على الوحدة الجمعة . فبعد رحلة إلى أعماق البيوت الريفية تقنع وعيها على حقيقة ما يدور حولها . وأخذت تنظم الطالبات لتنظيف المكتبة وترتيب الكتب ، وتفكر في التعاون معهن في الصيف في مشروع لمحور الأمية أو للتوعية الصحية . ومن خلال هذا التلقف على العالم الذي كانت تحلم له سلمى في قصيدتها الأولى وبدأت بشرى تعيشه ، تخلصت علاقتها مع طه واستمرت حتى توجهها الزواج ، لكن المناخ الفاسد الذي تكتسب فيه تغرية البنات هذا الطعم المر ، والذي تتفخر فيه الأحلام الجميلة بالمستقبل ، لا يتيح لهذه القصة الجميلة أن تنتهي نهاية سعيدة . لأن الرواية تقدم لنا شهادتها الصلبة القاسية ، قسوة الحقيقة المعارية ، على ما دار في مصر في مرحلة السبعينات الكثيرة ، وتتبع بعين مستبصرة حساسة آثار هذه المرحلة التي ما زالت فاعلة في الواقع المصري الراهن . لذلك كان من الضروري أن تكشف لنا من خلال تجربة بشرى عن المعاناة التي عاشها الذين بقوا لتحقيق الحلم .

للمواضعات القديمة وبالتالي وضع المرأة والرجل على قدم المساواة أمام ظروف جديدة . ولا تتجلى هذه المساواة في أوضح صورها إلا في تجربة مديحة ، فقد بدأت تجربة ارتباطها بشباب تريد الزواج منه في وقت متأخر نسبيا في السبعينات فيما يبدو ، أي بعد أن تفاقمت حدة الأزمة الاقتصادية . ولذلك لم يعد أمامها سوى الخروج للعمل في البلاد العربية فذهبت هي إلى بلد وهو إلى آخر . وكان السفر نفسه هو مفتاح تخفف العلاقة وتحللها فذهب كل منهما إلى حال سبيله بعد عامين من الغربة ، بينما بدا للوهلة الأولى وكأنه سبيل تحقيقها . اغتربت مديحة الجميلة المتربعة بالحياة بعد أن أجهضت الأزمة الاقتصادية وتجربة الخروج العربي قصة حبها الغضة ، إذ دفعت بها تلك التجربة إلى بلد وجيبها إلى بلد آخر وبعد عامين من الغربة اكتشفا أن التفرقة غربتهما عن بعضهما أيضا ، فاستتحت العلاقة وهي لم تكن تبدأ . والغريب أن آليات عملية الاغتراب كانت أقوى من الوعى بأن السفر لا يؤدي إلا إلى طريق مسدود ، فبعد اكتشاف مديحة أن الغربة قادت إلى اغترابها عن جيبها ، كانت آتس من أن تبحث عن عمل فعاتت لغربتها من جديد . وهي تدرك أن هذا ليس حلا ، ولكن البديل ، وهو الانخراط في المجتمع الاستهلاكي اشد بشاعة من كل الخيارات المارة .

أما التفرقة الثانية على لحن الغربة فهو تجربة على وأمينة . حيث ذهب للعمل في البلاد العربية عندما ناءا بجعب الأسرة التي تكثر فيها الأولاد ، وقسم ظهرها ارتفاع الاسعار ، واستحالة الحصول على شقة وتأمينها . وهي الغربة التي تبدو سلبياتها من خلال لحظة جمع الشمل نوعا من الشن الذي لا بد من أن يدفعه الذين يتخلون عن الوطن في لحظة الإلم . فقد أحيات تلك التجربة أمينة إلى شخص آخر لا تتعرف فيه إلا على أقل القليل من ملازم تلك التي شاركت في اعتصام الطلاب ، والتي كانت

كانت بشرى تعيش تجربة الحياة الصعبة بعد أن اختفى زوجها وراء القضبان ، وسافر أخوها وأسرته للعمل في البلاد العربية . فمضت الشخصيات هنا مرسومة بمهارة تكسب القدر دلالاته الاجتماعية والسياسية على الدوام في عالم مصر التي استأثرت بخيرها أقل أبنائها جدارة بهذا الخير . بينما يتعذب أحقهم به في الخناق . أما سيد الذي يقوم بأعمال مشبوهة فقد ازدادت ثروته وكثرت سياراته وسكن جلدته فلم يعبأ بفض النزاع الذي نشب بين أمه وزوجته أو بالأحرى عشيقته الأوروبية « كريستينا » التي هجمت على الأم ببذاءاتها حتى أجلتها عن بيتها . ثم تزوج من زوجة أخرى ذات ضحكة خفيفة مجلجلة تكشف عن بذاءة ذوقه . بينما طه الذي التزم بنضاعة العلم بالمستقبل النظيف يعاني وراء القضبان ويتعرض ابنه خالد ، سمي صديقه الذي دفع حياته فداء للوطن ، لمضايقات الفهم التقليدي الصفيق للأمور والذي أطلعنا على عينة منه في حديث مجدى سلام صنفو سيد ، و « رجل الأعمال » القدرة مثله .

هذا التناقض الحاد في مسائر الذين بقوا هو الذى يبلور المعانى المترابكة لتجربة الخروج هرباً من تكرار مصر بشرى ناهيك عن مصر سيد . لكن الرواية تهتم بشكل خاص بأن تقدم خصوصية تربية البنات ، وهذا ما دفعها إلى استخدام ما أود أن ادعوه باستراتيجيات

تغيب الرجل حتى يصبح المنظور المسيطر على النص هو منظور المرأة . وتحقق تلك الاستراتيجيات من خلال عدة عناصر أساسية . أولها أن تكن البنت في بنية الأسرة هي الكبيرة ، كما هي الحال مع بشرى وسلمى وأن يكون الرجال هم الأصغر سناً ، وبالتالي مقاما . وثانيها التنفير من سقم محاولات الابن الأصغر أن يلعب دور « الأخ » حامى الصمى من خلال واقعة ضرب سيد لسلمى لركبها الدراجة بتحريض من صديقه مجدى الذى أصبح فيما بعد « رجل أعمال » مثله . وثالثها تغيب الرجال فعليا إما بتسفيرهم كما حدث مع على ، أو بغياهم وراء القضبان كما حدث مع طه ، أو بقتل العدو الصهيونى لهم كما حدث لخالد ، أو بتهميشهم كما حدث مع سيد ، الذى يعتبر وجوده نوعاً من الغياب ، ليس فقط لانفجاسه في حماة الفساد الذى يريد لفساده التخفى ، ولكن أيضاً لأنه تخطى كلية ويمحض إرادته عن أى مسئولية كما اتضح لنا من حادث المواجهة بين أمه وكريستينا . وفى مقابل تغيب الرجل هناك مجموعة أخرى من الاستراتيجيات التى يمكن تسميتها باستراتيجيات إبراز المرأة وبلورة صوتها وتمكينها من احتكار المنظور القصصى بلا منازع . فأحد أهداف النص ليس مجرد بلورة سعى المرأة للخروج وبحوثها عن ذاتها ، وإنما صياغة صوتها القصصى المتميز في نفس الوقت .

الوعلة

كصهيل الوردِ قبلَ توهجها ، لكسر
قاف القيدِ بجذرِ الفعلِ وأرتكَبَ المعطرَ
كما يرتكَبُ الماءُ ثَمَارَ الماءِ
منفلتُ

أقتحمُ الطينى بِيصبحِ ضوءٍ ، يرتجفُ
البردى بِذكرى الغيمِ ، يسيلُ الصيفُ
من الفرعين . أشمُ نيازكَ شهيدٍ ،
أتحنَّسُها قُرْحاً وأذوقُ صباهاً لا تعرفُهُ
فأكههُ اللونَ ولا يفهمُهُ غيرَ حنانِ الضفَّةِ

حين تلامسُ أهات النهر .

ولا أشيعُ

أيتها الرُكْضَةُ بين مَساءاتي ونهارات الجسد الوحشُ

إذا قلتُ أحبُّ اللهبَ المتقطرَ من عنبِ الشفتينِ

أنا أَعْنِيكَ إذا قلتُ أجنُّ إلى ريشِ

الرَّيِّحِ وفجرِ الأسبوعِ ونجمِ الهدفةِ

القمحيةُ فوق حَريرِ الفوضى فأنَّا أَعْنِيكَ .

إذا صاحَتْ قُطْعَانُ الدُّمَشَةِ ضائِعَةً في أهاتِ

الجبليْنِ المرتعشينِ وقالتِ للدمعِ الضاحِكِ

أشتاقُ إلى ظُلُماتِ الكهفِ الأوَّلِ والعشيرِ

المبلولِ برائحةِ الصَّيْفِ ؛ إذا شاهدتُ جداراً

تخرجُ عن سطوتهِ مائدةُ الصرخةِ أو شاهدتُ

نهاراً يشبهُ رعدةً وتُغْلينِ

ووعلينِ

وعشرينِ

يهزونَ ربيعَ الكونِ فينهمزُ الأبيضُ في الأبيضِ ،

أيضاً أَعْنِيكَ .

فأنتِ اللهبُ المتبرعمُ في برِّيَّةِ أيامي

أنت مُيَامُ الْأَزْدَقِ بِالْأَفْقِ
وَأَنْتِ ظِلَامِي مِنْذُ تَهَجَّيْتُ نَهَارَاتِ الطَّلَعِ .
يَدَايِ الْعَشْبَةِ صَاهِلَةٌ تَقْدِرُسُ الضُّوءَ .
يَدَاكِ الرِّغْبَةَ مِنْجَلُهَا حَقْلٌ دَمِي .
وَعَيُونُكَ ظَامِنَةٌ .
أَتَلْخَصُ فِيهَا ، فَيَكِرُ الْخَصُ :

- سِرُّ غُرُورِ الْعَشْبِ
- جَمَالِيَّاتِ الْخَطَا النَّافِصِ
- أَحْلَامُ النَّقْطَةِ .

أَنْتِ الْمَلَكَةُ
بِكَ وَالْبِكِ وَفِيكَ أَغَامِرُ
مَرْتَفَعًا كَالنَّمِرَةِ فِي الْبَيْتِ
يَدَايِ تَنْهِنُ الرِّغْبَةَ
قَلْبِي رِزَالٌ يَخْلَعُ جِلْدَ الْحَجَرِ الْهَلِينِيِّ
وَيَرْكُضُ فِي غَابَاتِ الزُّدَحِ
وَأَنْفَاسِي عَيْنُ الْيَوْمِ .
أَنْتِ الْمَلَكَةُ
بِكَ

وإليك

وفيك أغادر مرتفعاتي

أهبط في الهذيان الهائم .

أرفع تنورة ريحائك من طينِ الخوفِ

وأجلسُ في تنوركِ طفلاً يغوى الحرقُ

أسميكُ جموحَ الكافِ الأمانةِ بالبرقِ

أسميكُ جنونَ الواوِ المزهومةِ باللهفةِ

لا شيءَ هنالك غيرِ وميضِ الرجلةِ في قاعِ النونِ .

فأنتِ الملكةُ

وأصابعُ كفىِ رعياك .

إلى ارتفعى .

ارتفعى .

لأسميكُ بما لا أرغبُ في ...

وأسميكُ بما لا أعرفُ عنى ..

فأنا

أيتها الوَعْلَةُ منتظر

أن تلعبَ بالبركاني

كما يلعبُ ضوءُ الماءِ

مدينة الأكاذيب

كان الغمام الكثيف يحجب المدينة أكثر الأيام . ويجعل من ليلاها حلقة دامسة ثم كان يوم جديد تفتقت فيه السماء عن الزرقة وتسارعت السحب عبر السماء كقطط فرعة تتدافع وهي تتسلق سلما . لم تكن المدينة تعرف الربيع ، ولكن برد شتائها ليس بالبرد ، ولبعض صيفها ليس بالقيظ لهما أشبه بديكور مسرحي قديم غريب لا ينطلي على المشاهد ، الذي يتناهي إليه صرير لوحات المناظر في نزولها ، فالمدينة ذاتها أبعد عن أن تتأثر بحرارة أو برودة إلا في الفكر أحيائها حيث تئن البيوت من وطأة الشتاء .

كانت مدينة شاسعة متراصة الأطراف ، لا يبلغ المرء نهايتها ، ولا يستطيع أن يفادها حتى بعد وفاته ، بل كان الناس يفدون إليها بلا انقطاع ، ولكنها ، وإن استوعبتهم جميعا ، لا تنمو أبدا ، فهي مدينة لا نهائية .

وفي حي من تلك الأحياء كان مقاسي حينما حلت بالمدينة . هناك اكترت غرفة في منزل متداح وبحث أقرب من نافذتها ، وأنا جالس ، متدثر بالبراء ، حشود البشر المتعثرة في التلوج .

عن المؤلف :

« الفاكهة الزرقاء » Blue Fruit عام ١٩٨٨ ، وفي نفس ذلك العام صدرت مجموعته « مدينة الأكاذيب » (City Of Lies) التي أخذت منها هذه القصة . والكاتب عضو نشط في « لجنة نزع الأسلحة الذرية في أوروبا » .

روائي بريطاني شاب ، ولد في مدينة سوانسي Swansea عام ١٩٦١ ودرس الفلسفة في بريطانيا ثم في الولايات المتحدة ، وتتضح نزعة الفلسفية في أعماله الروائية والتقصية وقد نشر أولى رواياته

خد الفجر مثلاً ، لقد وفدوا إليها من مكان ما لا يدري أحد أين هو ، ولا متى جاؤوا منه ، لذا تجاهلهم أهل المدينة . ولأنهم كانوا بلا صورة أو هبة فقد أصبحوا من الموسيقيين ، لأن الناس تؤثر سماع للموسيقى الجيد على رؤيته .

كان الفجر يجوبون المدينة طولا وعرضا ، فيلتفت الناس حولهم ، ويقبضون على قارعة الطريق طلوسا غامضة وحين أقاموها تكاثف الظلام واشتدت العتمة ، لست أدري كم لبثت بينهم جالسا أتمايل على وقع أقدامهم الرافضة . كانت المسافات تتباعد أمام عيني وتتقارب ، وينقلب الليل نهارا ، والنهار ليلاً ، ويتألق كل ما حولي ويصيرني ، ويتجدد إحساسى بالمتعة كلما تكررت الطلوس ، وأخذني مظهرها كمن ينمى لقصة فيشغله صوت الراوي عن المعنى ، حتى اننى لم افطن إلى الموسيقى إلا بعد أيام ، إذ كان كل ما أراه هو استجابات الناس لها . أى نفاذ الشيء لا الشيء نفسه .

وقف عشرة موسيقيين في حلقة مفككة . يراقب كل منهم الآخر ، ويضحكون بين الحين والحين وهم يعزفون موسيقاهم الوحشية الصاخبة التى تتدافع أنفاسها وتنتشر ، لتفوق وتروح ، أما إيقاعاتها التى كانت تهز الجمهور هزا هجاءت من مكان مكسور لعازف عجوز يذبح أوتاره بقوسه في إيقاع منقطع غريب ، بينما راحت جوفة المزامير والأبواق تولول حتى كادت تطفى على صوته ، ولكن العجوز كان العازف الوحيد الذى يعزف الإيقاع الرئيسى وعن ثم أخذت تتسارع حدة أنفامه لتثير من يسمعا وتمس من حوله بقوس من جنون . بينما بدت للموسيقى وكأنها تتحدر اندحاراً مستعرا نحو هادية .

ولكن ، هل للكلمات أن تصف الموسيقى ؟! إن الكلمات تتصاعد من الصفحة راسياً ، بينما تتداح الموسيقى في

عشرة أبعاد ، فتنتشر كشراخ أو تلذع الأنف بحدتها ، وكلما حاولت الكلمات أن تمسكها راغت منها كما يروغ الماء من الإثاء المثقوب ، وتركتها هشيماً تذروه الرياح .

سحرتنى موسيقى العجوز إلى الحد الذى دفعنى لأن أسأله أن يجعلى من تلاميذه ، فوافق ، وجلسنا في البرد نصلى بجمرات حزينة على قارعة الطريق ، بينما راح العجوز يريى لى قصته . لقد احترف العزف قبل خمسين عاما ، حينما كانت المدينة تنعم بالآراء والسلام ، أما الآن فلا يعرف الموسيقي سوى أفقر أبنائها ، وكاشفى أنه يرى أن الموسيقي هى الحب الخالص ، الذى يستطيع بقبس منه أن يأسر إنسانا ، ويملك فؤاده أبداً ، فالله إذا أصفى للموسيقى ، انقلب إلى حال أفضل ، لأن الموسيقى تنسم بالكمال وإن لم يكن لها وجود ، فما للموسيقى ؟ ، وأين هي ؟ إنها ليست في الكمان ، لأن الكمان هو أداة صنعها ، وهل يوسعك أن تراها ؟ وهل بمقدورك أن تشمها ؟ أجل إنك تستطيع سماعها ، ولكن هل تسمعها كلها ؟ ألا تجتذيك إليها ، وتجعلك تتسائل دائما عما يكن وراءها ؟ إنها تمس في أذنك أن في ظاهرها وباطنها يكمن سر أجمل منها ؟ إننا معشر الموسيقيين نعلم الناس ونخرجهم عن الإيمان الأعلى بما هو كائن ، ولذا فنحن قوم خطرون ، نحن الذين نمدح بما هو غير كائن ، بالهضات التى تدوى وتبعث من جديد ونحن نفكر فيها ، إن من يصنع إلى موسيقانا يخلق في ذهنه صورة ليست من الوجود ، وذلك يجعله أقدر على تقييم الوجود ، ولذا فنحن قوم طويبين ، لأننا ننكر الأولوية التى يضفيها الآخرون للوجود على اللا وجود ، وعلى الذى لا يستطيع أن يكون له وجود ، فالموسيقى تفتح الأذهان .

اثارتني كلمات معلمى ، فتبعته طيلة الشتاء ورحنا نذرع شوارع المدينة التى جئدها الصليح ، وكنت حريصاً على أن اتعلم منه . كلما سنحت لى الفرصة ، فكم من مرة تحدثنا ، ونحن نسطل بجمرات متوهجة . كان الهدوء طالبه وهو يصغى إلى الإيقاع الغامض الساكن الذى يعتمد عليه فى عيشه ، وقد يشد به الهدوء أحياناً حتى يتلاشى ، والحق أن جمهور الجوقة لم يلحظه ، فالمرء لا يلحظ عازفاً فى جوقة إلا إذ نشز فى عزفه ، ولذا ظل حاضراً دائماً فى ذهن جمهوره بقيامه عنهم .

ولأشهر ظللت أسيراً لكلمات معلمى وموسيقاه ، التى لم يخفْ عنى تأثيرها إلا مع حلول الربيع الذى أذاب ثلوج الشتاء ، وفيه عرفت الحب . عرفت فى إحدى الحدائق العامة ، حيث كنت أجلس فى ظل شجرة بلاستيكية عريضة الأوراق ، احتضن ركبتي ، بينما كانت الموسيقى تصدح فى الطريق ، وكنت قد نضوت عنى فراشى ، وتخلصت منه منذ وقت طويل ، فالمرء فى الربيع لا يتوقع أن يعود الشتاء من جديد . انبثقت من جوف المطر ، ثم جلست إلى جوارى . وتحدثنا لساعات ، كانت خضراء العينين والشعر ، وإلى عينيها حول لطيف أضفى عليها جمالاً ونحن تحدثنا كانت الموسيقى لاتزال تصدح فى أذنى مع كلماتها التى تدفقت من فيها ، غير أن الموسيقى ما لبثت أن خفت وتلاشت شيئاً فشيئاً .

سألتنى من أكون ، فروييت لها كيف أنثيت والتقيت بالعجز ، وكيف أصبحت تلميذه ، فالحلت إلى أنها لا تستطيع أن تحب رجلاً يود أن يصبح خفياً ، فالرجل الحقيقي عندها هو من يمسك بزمام حياته ، ويبرزها على الآخرين ، هكذا الرجل . ثم قامت عنى وفارقتنى .

هكذا تلاشى اهتمامى بالموسيقى ، ففادرت العجز ، وممرت أسابيع ودارت فيها الكواكب الميكانيكية حول

الشمس النيويتية ، كانت أضواء المدينة تتحدى ظلام السماء ، ولم تكن شوارعها فى الليل أقل نورا عنها فى الصباح ، وكم كان سرور الناس بها لأنها تفهم الظلام ، ولكنهم كانوا غير راغبين من أجسادهم ، وكانت القصص التى يتعاطونها فى الحانات مختلفة .

كانت المدينة من السعة بحيث كان أهلها يتحدثون فى بعض نواحيها بلغات أجنبية ، وذات يوم وأنا أسير فى منطقة من تلك المناطق الأجنبية شاهدت أحد الساسة البارزين يهرول فى سيره ، إذ كانت رؤية الفقراء تزعجه ، وإذا كان دائماً يحدّ فى مشيته خشية أن يرى أحدهم ، حينئذ خطر لى أن الفتاة قد تحببني إذا أصبحت سياسياً فالساسة مرتبون ، فتبعته الرجل إلى بيته حيث انتظرت أياماً أربعة .

أربع مرات عبرت فيها الشمس السماء فى دقة وإحكام ، وأربع مرات غادر فيها السياسى داره وعاد إليها ، هنا حسبت أننى قد أمسكت بناصية حياتى ، وفى مساء اليوم الرابع دنوت منه بينما كان يهم بدخول بيته ، وقدمت له نفسى . ساوره الشك فى بداية الأمر ، فلم يكن طلبى هيئاً ، إذ رجوته أن يجعلنى تلميذاً لى وأن يطمئنى فن السياسة ، ولكنه حين أدرك سذاجتى ، أحس بالارتياح ، ودعانى للدخول معه .

وإلى الداخل أخذت أكل له الشتاء ، وأمنّيه بأعذب الأمانى ، فاستجاب لطلبى شريطة أن أعلم ابنه .

وإلى اليوم التالى اصططحبني إلى البرلمان ، حيث أصابني الروع والدهشة مما رأيته ، إذ كان كل من حولي لهم أهمية يصعب على ذهنى إدراكها أو تصوورها ولم يمض وقت طويل حتى دعى الأعضاء للتصويت على الموضوع المطروح للنقاش ، وعقب إشارة كإشارات بدء السباق ، هب النواب من مقاعدهم وجذب كل منهم رافعة

من اثنتين مثبتتين أمام مقعده ، فأحدثوا ضوضاء رهيبية .

وحينما عاد الهدوء من جديد سألت معلمى أن يفسر لى الأمر ، فرؤى لى أن أهل المدينة ونوابها ظلوا لسنوات يخشون الاعتراف عن الأغلبية فى أى رأى ، وكان أن كره النواب أن يدلوا بأصواتهم قبل أن يعرفوا فى أى طريق تسير الأغلبية ، والبقاء مع الأقلية الخاسرة قد يكلف النائب مهنته المربحة ، ومن ثم حرص كل نائب على الانتظار حتى يتم سحب معظم الروافع ، ويرى مجموع الأصوات الموافقة والمعارضة المسجلة على اللوحة الخاصة بالإحصاء المثبتة فى مقدمة القاعة ، وهكذا انتخب الأمر إلى مهزلة ، إذ يتقاسم النواب عن جذب الروافع حينما يدعوهم رئيس الجلسة إلى الإدلاء بأصواتهم ، ويجلسون فى هدوء ، وكل منهم يربط جبرانه متنعراً لحركة تبدر منهم ، وقد يمشى النواب ساعات وساعات جالسين فى صمت قلق ، وكثيراً ما انقضت الجلسة دون اتخاذ قرار .

وقد جربت وسائل عديدة لعلاج هذه المشكلة ، منها حل توصيل له النواب من تلقاء انفسهم . وهو إجراء تصويت سرى قبل التصويت العلنى لتحديد اتجاه الأغلبية ، حيث استأجر النواب رجالاً يستمعون الآراء حول الموضوع قبل التصويت ، ولكن سرعان ما عرقل الفش والخذاع هذه الطريق ، إذ كان من مصلحة كل نائب أن يضل منافسيه السياسيين ، كما أن هؤلاء المستطلعين لم يكونوا فوق الشبهات . وكان من السهل رشوتهم ليصدقوا سادتهم ، ومن ثم أخذ النواب يبدون الكثير من الوقت فى دراسة الإحصاءات التى يقدمها لهم رجالهم ، والتفكير فى ابتكار وسائل لتاكك من صدقها ، ولكن حيرتهم اشتدت مما دفعهم إلى العودة إلى جديد لى

الجلسات المتحفزة القلقة ، بدلاً من المخاطرة بشعبيتهم . ثم ظهر علاج جديد لتلك المشكلة اتفق عليه النواب ضمناً دون تصريح . إذا اكتشفوا أنه إذا بادر أحدهم بجذب رافقته ، فسيتبعه عدد لا بأس به من النواب فى رايه ، لكن لعبة القطيع هذه سرعان ما انقضت ، إذ استغلها بعض النواب الطموحين فى دفع النواب الآخرين لإقرار القرارات التى يريدونها هم ، بما أن أدرك النواب أنهم يدلون بأصواتهم دون معرفة مؤكدة بنتيجة التصويت ، حتى امتنعوا من تلقاء انفسهم عن الاشتراك فيه .

وفى النهاية تقدر أن يمنع النواب أربع ثوان فقط للتصويت ، وهى مهلة كافية كى ينهض أكبر النواب سناً من مقعده ليحجب رافقته وأقل مما يسمح للنائب بأن يعرف الاتجاه الذى سيمسرفيه التصويت ، وهذا هوسر الضحية الهائلة التى أحدثها النواب عند تصويتهم .

حينئذ سألت معلمى عن السبب الذى دعا النواب إلى تفضيل هذا الأسلوب المعقد على الاقتراع السرى ، فأجاب إن الاقتراع السرى سيكون مخالفاً لحق كل إنسان فى التعبير بحرية وصراحة عن مبادئه ، ولكن هذا الإجراء الأخير لم يمنع النواب من استئجار الميعين لإبلاغهم بنوابا الآخرين ، وقد دربنى النائب لآكون عيناً له على زملائه ، ولم لكن قبل دخولى البرلمان قد أدركت أن الحقيقة سلعة نفيسة ، وإنها أعلن من أن تبديد ، وإذا فعلى الإنسان أن يحفظها ولا يخرجها إلا بحساب ، وأن يقتصد فى استخدامها ، وكنت أحسب من قبل أن الصدق والكذب أمران هينان ، لكنهما فى الواقع مادة لطم من المعلم ، فمن الخطأ أن ننتع الأشياء بالكذب ، وإذا تعلمت . أن اتحدث عن سوء التقديرات ، وعدم الدقة العلمية ، والمتناقضات والأمور التى لا يستسيقها عقل ،

وغيرها من الوف المسميات لدرجات الباطل ومرادفات .

وفى مقابل ذلك توليت تعليم ابن السياسى ، وكان صبيبا خبيثا قفلا ، وقد التزمت بالنهج الرسمى فى تعليمه ، ولكنى كلما شعرت بالملل ، كنت احدث عن العوالم الاخرى حيث يسير الناس فوق عروشهم ، ويجذبون من النواصى ، وعن الجبال التى تخترق قممها الغلاف الجوى لتشمع فى الفضاء ، ورغم أن الصبي لم يصدقنى . إلا اننى احسست بمتعة ، وأنا لقنه هذه الحقائق تلفوق الإحساس بالإثارة الذى كان يخامرنى وأنا أحيك الاكاذيب النعنية المألوفة فى البرللان ، وإذا واصلت حكاياتى .

وذات ليلة استدعانى النائب إلى مكتبه ، وقال لى إن هناك شائعات تدور على السنة الذراب أن معلم ابنه يتحدث من وجود أماكن أخرى خارج المدينة ، فاحتجت باننى لم أذكر سوى الحقيقة ، وأن هذه أماكن موجودة فى الواقع ، فأجابنى السياسى بأن الأمر إذا كان كذلك ، فجرىمتى أقطع ، وإذا طردنى ، يطلب منى مفادرة المنزل على الفور قبل أن ألحق به العار .

أحرقنا حرارة الصيف المنبعثة من أوصفة المدينة ، إذ توهجت الشمس المصنوعة من مصابيح النئون ، وفتحت أبواب المدينة ليتدفق الناس فى الشوارع ، حيث نشب العراك بينهم وتفتشت الأمراض ، ومرت مع السائرين أياما حتى وجدتنى يوما أمام طبيب الأفكار .

كان الطبيب قد اتخذ موقعه فى أحد أكبر الشوارع التجارية فى حى من أشد أحياء المدينة ازدحاما ، وحوله كانت أمواج البشر تتلاطم ، وكان الطبيب رجلا طويلا القامة بدين الجسد ، شبه عار ، يجلس القرفضاء كأحد حكماء الهند على قاعدة مرتفعة ويتحدث من مجلسه

للجمع الذى احتشد حوله ، فوقفت لأصغى لكلماته . إنه يداوى المرضى ، ولكن دواءه لا يمس الأجساد بل العقول ، وقال لهم إن لكل شىء اسما ، وإن لكل اسم فكرة تقابله ، فالمرضى مرضى لأنهم يصفون أنفسهم بالمرض ، وإذا فهو يسميهم أصحاء ، وأقوياء ليفر من أفكارهم ويشفى أجسامهم ، وكان يتناول الجمهور وريقات ، وهو يخاطبهم ، بذراعيه السمينتين .

الليلة .

فى القاعة المركزية القديمة
ستتظهر من أعمالك والزمانك
تعال

للتخلص من امراضك
على يد طبيب الأفكار الماهر
(رسم الدخول • دولارات) .

ذهبت إلى القاعة المركزية فى تلك الليلة ، فالفيت هدشا كثيرا يدور فى الميدان ، وينتظر الأبواب حتى تفتح ، وجلست على جدار ولى : ورحبت أقرب الشمس وقد استحال ضوءها إلى البرتقال ثم الأحمر ، ثم أخذ يشهب تدريجيا ، وفجأة ظهرت الفتاة التى كنت قد رأيتها عند الشجرة البلاستيكية ، وجلست على الجدار إلى جوارى وتحدثنا ، وسألناها عما تفعل هنا ، فقالت :

« أبحت عن نفسى ، وسأذهب إلى كل مكان حتى أعثر عليها » .

ثم نهضت ، ولى تلك اللحظة فتحت أبواب القاعة واندفع الجمع إلى الامام ومقدتها فى الزحام .

فلجائتى روعة القاعة من الداخل كانت القاعة ذاتها بسيطة ولكنها زينت بأبهى زينة فى تلك المناسبة وتسملت إلى انفى رائحة الجفور وخلع عبقها على المكان مسحة من

فينظر المتعبد إلى المرأة في إجلال ، ثم ينهض ويجر خطاه عبر الجمع المحتشد ، وبعد أن تطلع الجميع إلى صورهم ، ارتقى الطبيب منبرا ، ووقف وسط هالة من الضياء القرمزي ، وخاطب الحشد بكلمات راح يرسمها بحركات يديه :

« اصدقائي ، لقد اجتمعنا اليوم لنعثر على انفسنا ، بينما كل ما حولنا يتهاوى ويطلق بالمرض . حينما يضل المرء طريقه في المدينة يسعى إلى العودة من حيث بدا ، وهذا ما ينبغي علينا القيام به ، وعلينا أن نصبر الأمور كالأطفال الذين يرون الأشياء كما هي ، فعيونهم كرات شفافة مفتوحة ، ترى كل شيء جميلا ، وتضفي على الأشياء حسنا بديها ، فلينس كل منكم أخاه وصديقه ومعلمه وخادمه ، فهم ليسوا سوى أشياء تبصرونها برؤيتكم الشاملة ، إنهم يزعمون أن لهم خصوصية ؟ ولكن لم تصدقون زعمهم ؟ على المرء أن يواجه الوجود بمفرده ، حينئذ لن يصبح وحيدا ، لأن الكون سيحتويه ، وسيحتوى هو الكون .

فليقل لي كل منكم من هو صديقه أو أخوه أو معلمه أو خادمه ، إنهم كلمات ، وأنتم الذين تصوغون الكلمات ، والكلمات أذرع نمدتها لنمساك بالعالم ، ونصوغه حسبما نرى ، أو هي ضوء مثل هذا الضوء القرمزي الذي ينسلب لي أرجاء القاعة ، ويغير من مظهر الأشياء في عيونكم ، أو هي كلوحة الذي يبتسم ويراقب انعكاسات ابتسامته على وجوهكم ، نعم هي ذلك أو نحو ذلك ، فلو تحرك أحدكم أو رفرت على شفتيه ابتسامة لتبسمه آخرون فلتبتسموا يا اصدقائي ، وستصحبون ، لتبتسموا ؟

الغرابية والغموض ، وفي الرواق الذي يعلو الباب في مؤخرة القاعة كانت جوقة من الموسيقيين تعزف لحنا سماويا على أنغام الكمان والأبواق وبقات الطبول العميقة الرنانة ، ثم بدأ الموكب من أحد الأبواب يخترق الحشد الذي خيم عليه الصمت ، وفي مقدمة الموكب جاء صبيان يمسك كل منهما بمجرة فضية يهزها ، فيتصاعد منها البخور بعيقه ، الذي أخذ يتعقد حول رأسيهما في هيئة هالات رقيقة شفافة ، بينما تدلت من عنق كل منهما مرآة كبيرة ووراءهما أتى الطبيب الذي راح يتمايل مع أنغام الموسيقى بجسده من جانب لآخر ، في ثوبه الأبيض الناصع المسدل إلى عقبيه ، والذي حاك فيه ألف مرآة صغيرة ، ومن حين لآخر كانت المرايا الضخمة المعلقة على صدر الصبيين تمسك بخيوط النور للنبهة من مصابيح ضخمة مدلاة من سقف القاعة ، فيموج المكان بضياء فضي باهر ، ومن خلف الطبيب أثت حفنة من حواريه وكل منهم يطلق صورته على صدره ، وأخذ الجمع يحندق في الموكب فيرى كل واحد صورته في إحدى المرايا الضخمة التي تتقدم الموكب ، فتراسخ لي أن القاعة قد اتسعت ، وأن الحشد قد زاد والموكب قد تضخم .

سار الموكب حول القاعة ثم توقف عند مقدمتها ، واستدار الطبيب ليوافحه الحشد وقال :

« هلموا يا من تحسبون انفسكم من المرضى ، ثم فتح ذراعيه ، فحدث هرج وبهت الحركة في الجمع ، ويدعوا في التقدم نحوه ، مجموعة فآخري ، وركبوا في خط حوله ، فأخذ يطوف بهم وهو يعرض على كل منهم مرآة صغيرة ، ويقول :

« خذ هذه الصورة ، وانظر إليها كلما شعرت بأنك مريض ، وتذكر ما قد يؤول إليه حالك » .

هل الجمع واعتزت أجسادهم بالشهيق والعمويل وهم
يصيحون « سنكون من الأصحاء »

لكن صورة صديقي الموسيقى ارتشمت أمامي . لقد
عاش حياته خفياً عن عيون الآخرين ، وما إن فكرت فيه
حتى هببت رافقا ، وصحت بأعلى صوتي :

« إننا لا نستطيع أن نرى كل شيء ، إننا لا نرى
الأشياء إلا بوجود فراغات بينها ، ولولاها ما
رأيناها ، لذا فالفراغات هي أهم الأشياء ، ولكنها غير
مرئية » .

ساد الصمت المروع المكان ، والتفت طبيب الأفكار
نحوي ببطء وصوب نظره حقد قاتلة اخترقت جسدي ،
وخرج صوته كالصفير :

« اخرجوه من هنا » .

انقضى على أثنان من حواريه ، فلا يدي من خلفي ،
وجراني جراً إلى الباب في مؤخرة القاعة ، مازلت أذكر
كيف راحت رأسي ترتطم بالصوتين المعلقين على
صدريهما بينما تخبط قدمي المقاعد لتزيحها عن
موضعها قليلاً في احتجاج كسبح عاجز ، ثم كالا في
لكمئتي وبفعاى بقوة خارج الباب لأمرى على الدرج ،
وذرعاى لتلتظمان الهواء ، كما لو كنت طاحونة دوارة ،
حتى سقطت أسفل الدرج ،

كانت الشمس تغادر سماء المدينة ، التي أخذت تدور
ببطء حول محورها . كانت تلك الحركات تتم بحساب
دقيق ، فلا يظن لها أحد إلا بعد حين ، أما في تلك الأونة
فقد تمت تلك التغيرات وفقا لتدبيلات بيروقراطية . بدا
الذهار طويلاً ، إنه تقدر في تلك السنة أن يستمر الصيف
إلى الأبد . وحينما ازدادت حرارة الطقس أخذ الناس
ينزحون إلى الحقول القائمة عند الضواحي الوهمية

المدينة . وكان هؤلاء النازحون ممن لا نفع لهم في
المدينة .

ترامت أبنية المدينة العالية في وهج الشمس فخلتها
حقلاً من أعواد الحنطة المحصورة من تلك الحقول التي
وعتها ذاكرتي في عالم آخر ، وصعدت إلى قمة مبنى
مرتفع ، وأخذت أراقب الناس منه وهم ينسابون من بوابة
المدينة إلى الحقل ، وكل منهم يتوقف لحظة قبل أن
يستلقي في صف من الصفوف المتراسة على الحشائش
البلاستيكية . فسالت امرأة واقفة إلى جوارى ، أن تفسر
لي ما يحدث ، فقالت .

« إن البوابة جهاز ذا شعاع كهرومغناطيس يعمل على
تغيير موجات دماغ كل إنسان يمرق عبر البوابة » .
ثم أطلعتني على سرها ، فقالت :

« إن الإنسان بطبيعته يخبر الوقت لا بحسبة
متتالية من اللحظات الطولية ، أى المتتالية على خط
مستقيم ، بل تنسق متغير دائما أبداً من التجارب
التي يستعيدوها الذهن ويحيا فيها ، ومن الذكريات
والتوقعات ، الزمن يشبه فاتحة الأنشودة التي لا
نقنن معناها حتى نستمع إليها كاملة ، هكذا يخلق
الزمن بالنعو والحركة والامل ، أما الغرض من
الجهاز فهو أن ينكسر في الظاهر هذا النسق ، فينعصم
المرء عن الروابط المتعبة التي يلقننا بها الماضي
والحاضر ، فمن يمر بالبوابة يلقى نفسه يحيا في
لحظة حاضرة ممتدة إلى الأبد . وإذا يستلقي الناس
على الحشائش ويحدقون في السماء الزرقاء مبهوتين ،
بينما يتوالد حشد لا ينقطع من البوابة يضيف إليهم
صوفوا تكو الصفوف » .

العمائر الشاهقة في وهج الشمس وكأنها تبدو تعليقاً صامتاً على هذا الهيكل الوهمي في السماء وبينما كانت عيناي تجولان في حضود البشر أسفل البناء توقفتا عند الفتاة ذات الشعر الأخضر التي كانت تحدق وعلى وجهها تعبير جذل منتش ، فحسبتها قد وجدت ضالتها ، وعبر الصمت السلخن ، كان يوسعي أن اسمع صوت انهيار ما حولها ، لكن أذنيها صمتاً . واستسلمت عيناهما لنفض إيقاع منكر خافت .

سألت المرأة الواقفة إلى جوارى عما يحدث فيه الناس ، فضحكت ضحكة ساخرة ، وقالت :
« هي صور من الواقع » .

نظرت من جديد للحقل ، حيث كان الزمن قد توقف وفقدت إيقاعاته نبضها المطاطي ، وانحصر الفضاء بين ما هو كائن وما يمكن أن يكون ، ليطرد الموسيقى ، ويبعد الخيال ، وبان الصمت المطبق على الحقل ، فنزلت من البرج ، وأخذت أسير في طريقي ، أهدم على وجهي .

حينئذ خلت أننى أرى شيئاً في السماء فوقهم يلتمع بوهج شمس الصيف ، في البدء لم أستطع تمييزه وإذا به صورة مجسمة في السماء لجمع من الناس شاخصة أبصارهم إلى أعلى في سكون ، كانت الصورة تسجل كل تفصيل مهما دق ، وكان أهم التفاصيل التي عكستها الصورة المجسمة ، الصورة التي يحدق الناس فيها ، أى أنها عكست نفسها ، فبدت فيها صورة ثانية ، ثم ثالثة تعكسها الثانية ، وهكذا كما لو كنا في قاعة تكسو المرايا جدرانها ، فتتوالى فيها طبقات لا نهائية من الصور التي تعكسها . غير أن هذه التعددية كانت وهماً لا أكثر ، فالصورة واحدة ، ولكنها تنكسر في داخلها ، فتتضاعف إلى ما لا نهاية ، كما لو كانت تحتوي تلك الصفات التي نعت بها الفلاسفة الرواقيون ربهيم :

« واحد ، بسيط ، قائم بذاته ، ليس له حد ، ولا يسير له غور رحت اصغى للصمت الرهيب الذى أطلق على الحقل كسكون الموت ، بينما تراعت لي

انسلاخ الشعر من الأسطورة

بالجن وتجعل من الشاعر راوية له ، أي أنه مجرد وسيط في عملية الخلق الفني .
ولقد حدث صراع بين هرب الجاهلية وبين الرسل فقد حاولوا أن يربطوا بين القرآن والشعر على أن كليهما متلقى من القوى الكونية : (الجن) . ومن هنا كان دفاع الوحي عن القرآن وتنزيهه عن أن يكون كلام جنّي وأن يكون الرسول وسيطاً لجنّي . فنفي أن يكون محمد شاعراً في أريمة مواضع ، أو أن يكون قد تعلم الشعر : (وما علمناه الشعر وما ينبغي له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين) (١) فمحمد ليس شاعراً والقرآن الكريم ليس شعراً . وإذا كان الإسلام يرفض أن يكون محمد شاعراً وأن كتاب الله شعر ، فإنه نسب إلى عملية الخلق الفني جبريل عليه السلام ، فقد روي أن له ما يقارب سبعين

من الضرورى عند بداية هذا البحث وقبل الخوض في القضايا التي يطرحها ، أن نتعرض لتحديد مفهوم كلمتي الأسطورة والانسلاخ . فهذا البحث يعنى بكلمة أسطورة : العقيدة المرتبطة بالقوى الكونية ، أي ليست العقيدة السياسية أو الفكرية وإنما العقيدة بمعنى الدين (٢) . وأصنى بكلمة الانسلاخ : خروج الشعر من الأسطورة ؛ ليس بالابتعاد عنها ، وإنما برفض فكرة أن يكون الشعر خلقاً تقوم به قوى كونية ، ثم تنتقل للشاعر الذي يصبح بدوره راوية لهذه القوى الكونية ، وليس خالقاً مبدعاً مستقلاً يبدعه إنه مجرد تابع ، ووسيط بين هذه القوى وبين جمهور المتلقين في عملية تشبيه التنويم المغناطيسي ؛ مجرد متلقٍ لما يُلقى عليه . لقد كان هناك إيمان في العصر الجاهلي بهذه الرؤية التي تربط الشعر

(١) لقد تناولت مفهوم الأسطورة بشكل واسع في بحث بعنوان الأسطورة والشعر - مجلة فصول ، لسان الرابع ، العدد الثاني يناير ، فبراير مارس ، ١٩٨٤ ص ١٢ - ٥٢ .

(٢) ٦٩ له ص ٢٦ .

بيتا في إحدى قصائد جبران (٧) . فـإن هذا التدخل من جبريل الأمر في عملية الخلق اللغوي ، وتمت عملية تعديل جديدة في رؤية الشعر وإبداعه ، إذ انقسم الجن المبدعين إلى نوعين ، كما انقسم الشعر أيضا إلى نوعين ؛ جن مؤمن وجن كافر أو جن طيب وجن خبيث ، فالطيب يبدع الشعر المؤمن والخبيث يبدع الشعر الخبيث ، وولايته على لسان الشاعر .

ومع احتكاك العرب بالحضارات الجديدة التي اتصلوا بها ومحاولاتهم خلق حضارة خاصة بهم ، تطور العقل العربي ، وتطورت فكرة اتصال الشاعر بالجن وتعدد موقفهم من الجن المبدع ؛ بأنه ليس كل من يقول الشعر من الجن شاعرا مطلقا ؛ وإنما فيهم الجيد والكردى فمن اختص به جنى جيد أصبح شاعرا جيدا ومن اختص به جنى ردىء الشاعر أصبح شائرا رديئا (٨) . ولم يأت أن انعكس هذا على الشاعر الأبدى ، فتطور موقفه من الجنى فلم يعد يلق دوقا سلبيا منه وإنما أصبح له رأى فيما يقدمه إليه الجنى ، إذ أخذ يقوم بعملية انتخاب . وبذلك تدخل في عملية روايته لشعر الجنى .

١٠ - خاتمة

ومع بداية العصر العباسي كانت هذه الرؤية قد تكاملت وأصبح هذا النظام في عملية الخلق وعلاقته بقوى ما وراء الطبيعة ، جزءا من التراث العربى المرتبط بمفهوم الخلق الفنى للشعر ، كما نحن جزءا من المعتقدات

العامة لهذا العصر غير أنه لم يبق اعتقادا ثابتا لم يتغير ، وإنما حدث تعديل في إطار هذا المعتقد .

تحرك هذا التعديل ليقل في صف الشاعر ، أى في صف الإنسان فليس من المعقول أن يتقبل هذا العصر الذى انفتح على العقل انفتاحا واسعا ، أن يجعل من الجن سيذا للشاعر ويقتال سيذا للإنسان ؛ بل قد ظهر وأضحى في بداية هذا العصر رفض فكرة وسلطة الشاعر المطلقة للجنى المبدع ، وتحول الشاعر أيضا إلى مبدع في مواجهته ، فهنا أصبح الشاعر صاحب إرادة في عملية الخلق الفنى . وأصبح بينه وبين الجنى علاقة دينمية تبرز فيها شخصية الشاعر وقدرته على الخلق وإدراكه لهذه القدرة وفهمه لها . ولعل ما يوضح ذلك موقف « يمشى » من جنّيه ، فهو لم يكن أن له صاحباً من الجن في الرواية التي تروى عنه حين يلقه هجاء « هجاء » الملقح له : (جزى الله ابن نهى خيراً ! فليل علم تجزيه الخير ؟ أعل ما تسمع ؟ فقال نعم والله لقد كنت أريد على شيطاني أشياء من جهائه إبقاء على مودته ولقد أطلق من لساني ما كان مقيدا عنه وأهدفتي مرة ممكنة منه) (٩) فيشار هنا يعترف أنه يرد على شيطانه كثيراً مما يليه به . يخفيه ولا يعلنه للناس فهو يختار ولا ينساق وراءه ؛ أى أنه محكوم بعقله وإدراكه في عملية الانتخاب فالشيطان يلقى ويشان ينتخب بحرية مما يقدم له . ولقد سجل « يمشى » موقفاً يمثل تمرداً على الجنى نفسه ، واعتزازاً بذاته بالإنسان . فهو يرفض مساعدة جنيه له ؛

(٧) ابن ريشيق القتيبي ، العدة - تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، بيروت : دار الجيل ج ١ ص ٢٠٢ .

(٨) القتيبي جوهرة أعمال العرب في العلم والفن والإسلام - تحقيق محمد علي الجبوري - القاهرة : دار النهضة مصر - ج ١ ص ٦٢ - ٦٣ .

(٩) الأصفهاني ، ط - ديوان الألفاني ، ج ٢٢ ص ٨٢ .

دعاني شتقني إلى خلف بكرة
فلت تركني فالنفره احمد^(٧)

وموقف بشار هذا يحدد فاصلاً بين عصرين في مفهوم الشعر . عصر يرى الشاعر تابعاً للجنى وبصر يرى الإنسان متحرراً يرفض التبعية للجنى في عملية الخلق الفني . وكانت هذه البداية امتداداً لتحديد دور الإنسان لتبدأ بعد ذلك الثورة على هذا المفهوم كله . فيشار يمثل البداية التي اتبعها غيره من الشعراء .

في هذا العصر :

وشعر نطقت .. وشعر ولقت
وشعر كتبت ... وشعر رويت
تُكَيِّتُني الجُرُ الشَّعرُفا
لما شئت من فطريهِ اضلَّيتُ

ومع أن هذين البيتين مشهوران إلى « امرئ القيس » ، إلا أن أستبعد كثيراً أن يكونا من شعره أو من العصر الجاهلي ، كله ، فهما غريبان عن مفهوم الخلق الفني لتلك الفترة والاعتقاد السائد فيها ، ويرتبطان ارتباطاً واضحاً ببصر « يشعل » ، لأنهما يمثلان ما صار إليه مفهوم الخلق الفني ، في عصره ، وما يؤكد ذلك ، أن هذين البيتين من زياد ملح « الطويس » من المنحول الثاني في ديوان « امرئ القيس » ، لدى حلقه « محمد أبو الفضل إبراهيم » . وقد ذكر في مقدمته أن هذه المجموعة : (النحل فيها بيتٌ يتكاد تكون نسبتها لامرئ القيس معدومة)^(٨) . وما يؤكد ذلك أن ملح

« الطويس » من المنحول الثاني في الديوان ، يحوى ستاً وعشرين قصيدة لا علاقة لها بشعر امرئ القيس المعروف . وهذا البيتان جزء من قصيدة تبدأ هكذا :
أنا القصرم للقصرم بين القصرم
على كل بيت في القصرم بيت^(٩)
والقصيدة تحاول أن توهم أن صاحبها هو امرئ القيس فهو يفتخر بنفسه ويقدراته وشجاعته ثم ينتهيها بالبيتين السابقين .

ولا يحتاج قارئ القصيدة المتفهم للشعر القديم أن يدرك أنه لا علاقة لها بامرئ القيس أو العصر الجاهلي .
ففي هذا البيت :

أبى الله والسيف في والسنان
إن لحدن في كندة ما حييت^(١٠)

ليس من السهل تقبل أن يقول « امرئ القيس » :
(أبى الله ..) ، ويبدو بقية التركيب مفتعلاً وإن استمد من حياة « امرئ القيس » ، ولا يخرج التركيب والمعاني عن إطارها من المرويات الشعبية العامة عن أحد أبطال كندة سواء أكان « امرئ القيس » أم غيره ، فهي تروى بلسانه . وبصر الرواية هو آخريات العصر الأموي وأوليات العصر العباسي . كما أننا نلاحظ على القصيدة السابقة ، أن الأبيات التسعة التي أولها :
وقوم ضررت وقوم نكمت
وقوم مدحت وقوم هجوت^(١١)

(٧) الجلفة — صوري بن بصر — الحيران تعليق حمد السلام هارون

(٨) امرئ القيس ، الديوان ، القصة من ١٢ .

(٩) المصدر نفسه ص ٣١٩ .

(١٠) المصدر نفسه ص ٣٢٠ .

(١١) المصدر نفسه ص ٣٢٦ .

ليختار من هذا الشعر ما يريد أو ما يراه لائقاً به ، فلا تتم عملية الخلق هنا إلاهما ، لا بدور للشاعر فيه ، وإنما تتم عن وعي وإدراكه .

- ٢ -

وحيث نأتى إلى « إبي نواس » نجد أن هذا المفهوم قد تطور تطوراً كبيراً . حدثت فيه نقلة ، فقد توقف دور الشاعر عن أن يكون وسيطاً في عملية الخلق وأصبح الشاعر صاحب القدرة في العطاء الشعري ، وتوقف دور الجنى ، فلم يعد المبدع صاحب القدرة فقد تحول من مبدع إلى مساهم في عملية الإبداع .

كانت العلاقة بين « إبي نواس » والشيطان علاقة جديدة في الكشف عن دوره في عملية الخلق الفني . لقد سجل رواية أخبار « إبي نواس » هذا التحول في موقف الشيطان من الشاعر . فإبليس وشياطينه الذين وقفوا موقف ملهمي الشعراء وما نحيهم القدرة الشعرية ، يتحولون عند « إبي نواس » إلى معجبين به وبقدرته الشعرية .

لقد عكس أبو نواس رواية أخباره في هذه الرؤية الجديدة إلى مفهوم التكوين الأول في الإسلام ، ودور إبليس الكوني في الوجود . فلقد بدأت العلاقة بين الإنسان والشيطان منذ أن خلق الله الإنسان . لقد أصاب إبليس أبا الشياطين الحسد من أدم أبي الإنسان ، وانتهى الأمر بأن عمى إبليس ربه كبيراً منه أن يسجد لأدم : (وإن قلنا للملائكة اسجدوا لأدم فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين) (١١)

تقوم على القافية الداخلية من تقسيم الشعر إلى وحدتين تجمعهما قافية واحدة هي القاء . هذا فضلاً عن أن الكلمات التي تنتهي بهذا الحرف تبلغ حوالى تسع وتسعين كلمة ، أما الكلمات التي تنتهي بنفس القافية (التاء المضمومة) فهي خمس وخمسون كلمة . هذا فضلاً عن أنه لا يظهر في الأبيات تملك شعراً الفصول للعرب . وإنما تبدو حاملة لبعض خصائص الأدب الشفوي الهامة ، وهي التكرار والتزيد في الموسيقى الداخلية والاعتماد على المقاطع المجزومة . ولقد قرئت القوافي الداخلية والمقاطع بينها وبين النثر المسجوع ، هذا فضلاً عن النعثة التقريرية الواضحة في الأبيات ، ففيها تعدد اللطولة بشكل يقاربها من السرد القصصي الشعبي . وذلك بهدف التأثير على قن المستمع لتقبل هذا الشعر .

والبيتان المشار إليهما يحملان اعتقاداً شائعاً عن عملية الخلق الشعري في العصر العباسي ، فالبيت الأول يحدد ثلاثة أنواع من الشعر يمنحها الجنى للشاعر فريضةها :

النوع الأول شعر يتوقف الشاعر عن قوله وهذا يقرب من موقف « يشار » من جنه . والنوع الثاني هو الشعر الذي يكتمه الشاعر لسبب من الأسباب الخاصة به أو الخاصة بضعف قيمة الفنية ، والنوع الثالث هو الشعر الذي يستحق الإعلان والتقديم لأنه يراه أهلاً للرواية .

والبيت الثاني يحدد موقف الشاعر من الجن بأنه في إلهامه له تمطي كل ما لديه . والشاعر هنا لا يقف موقف السبيل العاجز المسلوب الإرادة ، وإنما يقوم بدور الناقد

لا يعد نفسه من أتباع إبليس أو جنديا من جنوده . بل على التقيض لقد حول إبليس إلى جندي من جنوده يقوم بخدمته .

وَكُنْتُ هُنَا مِنْ جَنْدِ إبْلِيسَ فَهَازِلْتُ
بِي الْخَلَّالَ حَتَّى صَارَ إبْلِيسَ مِنْ جُنْدِي

هذا الموقف الجديد من إبليس يجعل الرواية التي رويت عن حديث إبليس لوالية : (والله لا فتنن به الثقلين وأخريين به المشرق والمغرب) (١٤) متعلقة تماما مع رؤية « أبي نواس » لعلاقته بإبليس ، فهو لا يقوم بفتنته بل على التقيض من ذلك ، فابو نواس هو الذى يفرى الشيطان بفتنته فيجعله يقوم بدور اللواد ، غير أن علاقة « أبي نواس » بإبليس لم تكن تستمر على مثال هذا التفسير في الحركة من أن يكون :

أبو نواس ← جندى ← إبليس
ويصبح التحول :

إبليس ← جندى ← أبو نواس

ولقد قرن أبو نواس الشعر بالشيطان يحذر من أنه قد قشر عصاه ، ولم يبق السبع ، وأعد لسانه للهواء ، وأن على الناس أن يخشوا صولته ووقع شعره عليهم وأن يحذروا زيارة شيطانهم لهم .

قد قشرت العصا ولم أعلق السير وأعدت للهواء

لسانى

فَلَسْتُ ذُرَا صَرْبَاتِي وَمَوْجَعِ شِعْرِي
وَأَتَّقُوا أَنْ يَزُورَكُمْ شَيْطَانِي

(ص ١٥٦)

وقد كان لإبليس حجة الخاصة به في رفضه السجود لآدم .. ومع ذلك نراه عند رواية أخبار « أبي نواس » يبرز إعجابه بقدره هذا الشاعر وتقوله فهو يقول لوالية بن الحباب في نومه مشيرا لأبي نواس الذى كان ينام بجواره : (عصيت ربى في سجدة فأهلكنى وأمرنى أن أسجد له ألفا لمسجدت) (١٥)

هذا موقف إبليس أو موقف رواية أبي نواس والمعجيين به . أما موقف أبي نواس من إبليس فهو قد أخذ يسفر من موقفه الكونى الأول وعصيانته لربه : أن يسجد لآدم وهو يصف وعد إبليس لربه أن يقوم بغواية البشر إلى يوم الدين ، فهو لم يصنع بهذا الموقف سوى أن جعل من نفسه قوادا للإنسان وفى الموقفين مقابلة واضحة كانت مادة حية لطهر أبي نواس استخدمها بذكائه ليقلل من قيمة إبليس في كل ما صنع ويصنع وهو بذلك يغذى نزوات الإنسان ويصبح الموقف كله مدعاة لهجب الشاعر .

عَجِبْتُ مِنْ إبْلِيسَ فِي تَيْبِهِ
وَحَبَّبْتُ نَأْفَظَهُ مِنْ نَيْتِهِ
بَاهٍ عَلَى أَقَمِّ فِي سَفْهِةٍ
وَصَارَ قَوَادَا لِذُرِّيَّتِهِ (١٦)

ومن فهم الشاعر لدور إبليس عرف مفتاح شخصيته ، فلم يكن إبليس هو الذى يقوم بالغواية بل كان أبو نواس هو الذى يستخدمه في تحقيق مآربه حتى انتهى الامر بأن حدد « أبو نواس » هذه العلاقة تعديدا واضحا فإنه

(١٢) الأصلونى . المرجع السابق . ص ١٤٥ .

(١٣) أبو نواس اللحيان . بيروت : دار صغر . (د . هـ) ص ١٢٥ .

(١٤) الأصلونى . المرجع السابق .

وَوَكَّلَ بِي وَيَا أَيُّهَا دُونِي
مَنْ الرُّقَبَاءُ هَيْطَلَانًا مَرِيدَا
(ص ٢١٩)

فاستخدام الشيطان هنا مختلف تماما من استخدامه
للفظة إبليس فهو لم يستخدم إبليس استخداما مجازيا
إلا في معرض هجائه عالين يبدو أنهما مجواه فيجعل من
المسجد المكان الذي يصيد فيه إبليس النفوس .

وَأَيْتُ الشَّيْطَانِ الشَّابِعُ الْفَاعِلُ
إِبْلِيسُ (ص ٢٨٢)

أما الاستخدامات الباقية لإبليس كما وردت في أبياته
فهى تعبير حقيقى عن تحول إبليس إلى وجود كامل فى
حياة « أبى نواس » فهو شخصية لها دور واضح فى
شعره حتى لقد تحولت القصيدة أو المقطوعة التى ذكر
فيها إلى تكوين درامى حتى فتظهر القصة فيه واضحة .

لقد اتخذ إبليس هذه « أبى نواس » عدة صور منها
أن إبليس كان مع « أبى نواس » بدوره المعتاد فى حياة
الناس . ودور الغاوى الذى يفرح بالخطيئة ، وأبو
نواس « يختم الحدث الشعرى فى إحدى قصائده به ،
وتكون خاتمة طبيعية لما حدث فى إحدى ليالى « أبى
نواس » الصاخبة فهو يصور فى هذه الحادثة علاقته
بفلامه ، وينقل إلى تصوير الضمير المقلقة ويختمها بأنه
قضى الليل مع خير خير ثم ينتهى بعد ذلك بذكر دور
إبليس فى هذه الليلة : ليهيى بالكيفية التى انقضت بها ،
فلقد كان إبليس سالتيهما يدفعهما إلى اللذة بهذه النمر :

هَيْتَا عَلَى خَيْرِ الْفُلْكِ هَوَانِسَا
وَأَبْلَيْسُ يَصْدُونَا بِكَوَيْسَةِ السَّكْرِ
(ص ٢٧٩)

وسواء أكان الشاعر يرمز بذلك لقدرة الشعرية أم
أنه كان تعبيرا حقيقيا لما يشعر به ، فإنه لا يجعل من
الجنى خلاقا وإنما وسيطا . فالشاعر هو الغاشب وهو
المحذر وهو صاحب الإرادة . ولقد تبدى واضحا من شعر
« أبى نواس » أن له علاقة حميمة بالشيطان فإنه يظهر
فى شعره متجسدا كائنًا حيا . ونحن نذكره فى قصائده
يكون له دور كبير فى نمو القصيدة وحركتها ، « فأبو
نواس » يحادثه ويتعامل معه ، وبينهما علاقة دينمية .
فالشيطان يريد أبى نواس وأبو نواس يريد الشيطان
كلهما فى حاجة إلى صاحبه وليست علاقة « أبى نواس »
به علاقة تبعية ، وإنما علاقة نُدُّ بندُ وإن بدا فى بعض
جوانبها تفوق « أبى نواس » على صاحبه . لقد ذكر « أبو
نواس » الشيطان كما ذكر إبليس فى شعره ، ولكن
استخدامه للفظ شيطان قليلة بالمقارنة لاستخدامه للفظ
إبليس . والفظ شيطان استخدمت أكثر من معنى فقد
استخدمت بصيغة الجمع على سبيل الاستعارة فى معرض
السخرية والهجاء كقوله :

إِذَا الشَّيَاطِينَ رَأَتْ سُبُورَا
لِلدِّتِ الْخَلْقَةُ وَالسُّبُورَا
(ص ٢٥٠)

كما استخدمه فى صيغة الجمع أيضا على سبيل
التشبيه مصورا ندماهم بهم .

وَشَيْطَانٍ مِنَ الْإِنْسِ هَمَّ
لِخْدَعُوا الْقَتْلَ شَوَاةَ مُرَّةٍ
(ص ١٨٨)

واستخدم كذلك فى صيغة المفرد على سبيل التشبيه
أيضا مضيفا الرقيب بالشيطان .

أمره كائنه العذراء في خدرها ، واستقر إيليس يعرض على الشاعر كل ما يتصور أن يعيد العلاقة بينهما و « أبو نواس » لا يتوقف عن الرفض لكن إيليس لم يفقد الأمل في صلابه فهو يظن أنه لن ييأس من عودته على الرغم منه .

— ويعد إيليس نفسه بأنه لن يكن إيليس المعروف إن لم يُعد « أبا نواس » إلى ما كان عليه من قبل :
فَقُلْتُ : لَا قَالَ : فَنَسِيَ كُلَّ مَا
مَلَّاهُ مَا قُلْتُ لَكَ الْجَزْمَ
وَمَا أَنَا بِالْأَيِسِ مِنْ عَوْدَةٍ
لَمْتُ أَبَا مُرَّةٍ إِنْ تَعُدَّ
فَنَسِيَتْ ذَا مِنْ قُلُوكَ الْخُفْمُ
(ص ٥٥٥)

وإذا كان إيليس قد وضع أنه لن يتوقف عن محاولة إعادته إليه إلا أن القصيدة لم تبرز عودة « أبي نواس » غير أن « أبا نواس » في قصيدة أخرى قدم صورة مضادة لهذه الصورة وهي أن يتحول إيليس إلى عدو له .

فلقد حدث أن جفاه إيليس فأدى ذلك إلى أن يجفوه الحبيب ، ولم تصل منه رسالة ، ولم يعرف عنه خبر ، فاشتد شوقه وكان يقتله ذكر الحبيب والهم والفكر ، فجلس في خلوة يبكي حبيبه ويدعو إيليس أن يرى كيف أرقى حتى بلى وقد أجهده البكاء والسهو . ويعد أن عرض الشاعر حاله على إيليس لم يلق موقف المستعدي منه كي يساعدوه وإنما موقف السيد القادر المستخدم لإيليس ، فهو يأمره بأن يليى مطالبه بإعادة العودة الى قلب حبيبه وهو يأخذ في تهديد إيليس تهديدا قاسيا يكشف عن معرفة واعية بشخصية إيليس وقدرته على السيطرة عليها ، فهو يهدد بأن يهجر قول الشعر ويسامح

ومع هذه العلاقة الحميمة بين « أبي نواس » وإيليس فإنه لم يسلم من إهانة « أبي نواس » مع كل هذه الخدمات الكثرية التي قدمها إيليس له والشاعر في هذا الموقف يخرج إيليس من دائرة التأثير عليه ويحدد أن العلاقة بينهما علاقة قائمة على المنفعة ، فهو في إحدى قصائده بعد أن تحدث عن غلام له ، وعلاقته به وقد سرت حميا الخمر في رأس الغلام وبدأ تأثلهما واضحا عليه لم يستطع الغلام أن يدفع عن نفسه تحريك إيليس إليا ليلتاده لأبي نواس . ويصف الشاعر دور إيليس في هذه العملية كلها ناعثا إيَّاه باللعين مع أنه لا يظلم من فائدة خاصة « بأبي نواس » : —

دَبَّ أَسَى إِيْلَيسِ بِأَقْبَلِهِ
وَالشَّيْخُ نَلَاغٌ عَلَى لِحْنَتِهِ

(ص ١٢٥)

ولم يتوقف الشاعر عند هذا الحد وإنما امتد بالآيات ليطور الفكرة التي تداولها كثيرا ، عن خدمة إيليس له ، ويضيف إليها رؤية جديدة .

لقد كانت هذه العلاقة تمر بأحداث توقف ، فكتيرا ما أعلن « أبو نواس » توبته ، وقد وُضِعَ هذه الصورة في إحدى قصائده ، فقد انتقلت الحركة في العلاقة بينهما ، ومن أعلن التوبة تحولت العلاقة بينهما إلى عداوة فاصبح بهذا « أبو نواس » عدوا ، فعند حين أعلن هذه التوبة خصصا له فراه « أبو نواس » ، بل هذه اللية مستعليا في الجو إذ كان يريد أن يسترق السمع ، فاتبعه شهاب خاطف ، فما كان منه إلا أن هبط إلى الأرض ليلتقي « بأبي نواس » فيصف له توبته بأنها وهم . ولم يُضِيع إيليس وقته في محاولة إعادة العلاقة بينهما ، فقام وأخذ يفرض صفته على المغريات ، فعناه بعدراة جميلة ، فرفض « أبو نواس » ، فعرض عليه فتى

الفناء وشرب الخمر ، ويزيد عليها بلته سيدرس القرآن دراسة مجتهد وإته سيلزم الصوم والصلاة ويأمر بالخير والمعروف :

إِنْ أَنْتَ لَمْ تُكَلِّ الْمَوَدَّةَ فِي
مَنْدَرٍ حَبِيبِي وَأَنْتَ مُقْتَبِرُ
لَا قُلْتُ شِعْراً وَلَا مَسْنُوءَ غَنَاءُ
وَلَا جَرِي فِي مَفْصَلِي السُّكْرِ
لَا أَزَالَ الْقُرْآنَ أَتْرَسَ
أَرَدُّ فِي رِزْمِهِ وَأَبْكُرُ
وَالرِّمَّ الصُّنْمَ وَالصَّلَاةَ وَلَا
أَزَالَ دَهْرِي بِالْخَيْرِ أَتَنْسُرُ
(ص ٢٩١)

ويحدد « أبو نواس » هنا جانبين جانباً دنيوياً دنساً
مختصاً بإبليس وجانباً مقدساً مختصاً بالله وهما يفتان
متقابلين :

قول الشعر
سماع الفناء
شرب الخمر
الدعوة للمعكر
أمره القرآن
الصوم
الصلاة
الأمر بالمعروف

دنيوى ← فى مقابل ← المقدس
الفعل

وفى هذا التحديد يقف الشعر عند « أبى نواس »
بوضوح تعبيراً عما هو دنيوى فهو يستخدم شعره رقية
سحرية ترتبط بإبليس وتؤثر عليه ، ويتحكم فيه ، وإنه
يستجيب مباشرة لأبى نواس وتهديده فيقوم بدوره
ويرسل الحبيب إليه معتقداً :

فَمَا مَضَتْ بَعْدَ ذَلِكَ ثَلَاثَةٌ
حَتَّى أَتَانِى الْحَبِيبُ يَمْتَدِدُ
(ص ٢٩١)

ويضع « أبى نواس » للشعر فى هذا الجانب الدنيوى
مقابلاً للمقدس وضع طبيعى لتطور التفكير حول الاعتقاد
بعلاقة الجن بالشعر . هذا التطور الذى برز واضحاً فيما
ذكر عن علم « والبة » لإبليس من أنه قال : (هذا الشعر
مفك وإشعر من الجن والإنس) (١٥) ففى هذا القول
مفهوم واضح عن العلاقة بين الشعر والجن . فهى ليست
علاقة سلبية وليس الجن أو الشياطين هم ما نعى
الشاعر إبداعه وإنما الشاعر هو صاحب الإبداع وهو
الخالق ، ودور الجن هنا هو خلق المناخ المهيء للشاعر
ليلقى بإبداعاته من الشعر الدنيوى . والحقيقة أن موقف
« أبى نواس » من إبليس وعلاقته به قد بدأت مصراً
جديداً فى رؤية الشعر ، إذ انسلخت علاقة التداخل
المطلق بين الشاعر والشيطان ليصبح الشاعر وحده ، كما
يصبح الشيطان وحده أخرى ، لكل منهما دور مختلف
عن الآخر فهما يلتقيان فى هدف واحد ولا يمتزجان .

— ٣ —

لقد أكد « أبو نواس » نهاية مفهوم تلقى الشاعر إبداعه
من الجن وأنهى دوره فى أن يكون وسيطاً فى عملية الخلق
الفنى ، وأبعد الجنى تماماً عن أن يكون هو المبدع
والشاعر المطلق ليبرز الشاعر بإبداعه المنتقد عن أية قوة
كونية ، فيحدد بذلك دنيوية الشعر . ولم يذكر واحد من
كبار شعراء العصر العباسى ، بلذات منذ « أبى نواس » ،

فإذا التفتنا زك شعري لشعري
وفزا على شيطانك شيطاني (١٧)

ولم يكن لكلمات هذا الشاعر صدى كبير بين معاصريه
فقد وابت في وقت كان الفكر الاسلامي يقبض دور
الإنسان في هذه الحياة . وقد قام المعتزلة بدور خطير في
هذا التواصل فإذا كان الشاعر في فترة من الفترات غير
مسؤول عن شعره ، وأنه مردود إلى الشيطان فإنه في هذه
الفترة أخذت المناقشات تدور قوية حول فعل الإنسان ،
وهل الإنسان حر في فعله أم أن مايفعله هو جبر
لا اختيار فيه ، وفي هذا العصر أثبتت القدرة والإرادة
والحقيقة للإنسان ونسبة أفعاله إليه في سبيل الحقيقة
والمجاز ، (١٨) « فالعبد يفعل الإرادة والمراد وسائر
ما يحل في جوارحه من الاكوار ، (١٩) فكل ما يفعله
الإنسان داخل نطاق قدرته من « فعل الجوارح من
الحركات والاعتمادات والتأليف والكلام
والاصوات » (٢٠) .

ولقد دخل التفكير الإسلامي مرحلة خطيرة بالقرن
بفكرة خلق القرآن فهذه القضية جعلت من القرآن مخلوقا
حادثا ، ولا ترجع خطورة هذه القضية إلى هذا فحسب
ولكن إلى القول ببشرية كلمات القرآن وحروفه واصواته .
ولقد أصبح المعتزلة بعد وفاة « أبي نواس » يقليل هم
اصحاب السيادة ، والعلماء المحيطين بالباطل . فلقد تبنت

وهو خاتم الحلقة الأولى من هذا العصر أنه يتلقى عن
الجن ليعتد تماما هذا المفهوم في الحلقة الثانية منه . فبين
واحدا من كبار شعراء هذا العصر لم يذكر للجن دورا في
إعطاء الشعر له أو أنه يعد نفسه وسيطا للشيطان
وما ذكر عن دور للشيطان كان صادرا من شعراء من
الدرجة الثانية ، وما صدر عنهم في هذا الشأن لا يعدو أن
يكون من قبيل الفكاهة - « فأبى النجم العجلى » يفتخر
بشعره بأن الشيطان الذي يمنحه الشعر أعلى درجة من
شياطين الشعراء الآخرين ، فجني ذكر بينما جنى
الآخرين أنثى ، ولم يذكر من قبل أن هناك شاعرا يتلقى
الشعر من جنيه ، فلم يكن « أبو النجم العجلى » في ذلك
إلا رامزا لقدرة الشعرية باستخدامه المقارنة بينه وبين
الشعراء الآخرين ليؤكد قوته وقوة شعره على غيره من
الشعراء

إنسى وكل شاعر من البشر
شيطانه أنثى وشيطاني ذكر (١٦)

ويذكر في معرض السخرية في جهاته « لعل بين
الجهنم » أن شيطانه يذو على شيطان « ابن الجهم »
والصورة التي رسمها للعلاقة بين الشيطانين لم تزد عن
كونها محاولة لتأكيد قدرته الشعرية وعطوه على قدرة
« علي بن الجهم » . فليس فيما يقول جدية ولا أظن أنه
كان يعتقد فيما يقول :

(١٦) المرجع السابق ص ٢٢٩
(١٧) الضحى ، أبو منصور عبد الله بن محمد ، شارح القليبي . القاهرة : مطبعة المعارف ، سنة ١٩٠٨ ، ص ٥٧ . وهناك رواية في الاقناني تستعمل
كلمة ذكر بكلمة للمعدة . انظر الاقناني . المرجع السابق ، ج ١٢ ص ٨٢ .
(١٨) محمد صابر ، المختار ومشكلة الحرية الانسانية ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٢ ، ص ٤٦ .
(١٩) الهذلي ، القليل جد الجاهل من لسانك من ارباب التوحيد والعدل ج ٩ ، ص ١٢ .
(٢٠) التزيج نفسه .

الدولة أراهم ودافعت عنها واضطهدت المخالفين لها ، وإذا كان الأمر عند المعتزلة قد وصل إلى حد القرآن الكريم وتغير فكرة الوحي الإلهي ليصبح لمحمد (ص) دور في هذا القرآن بالكلية ؛ إذ أن الكلمة هي قول بشر ؛ فليس من المطلق أن يستمر الشعراء في موقفهم من ربط عملية الخلق الشعري ارتباطاً تاماً بالشيطان . فقد أصبحت هذه الفكرة لدى النقاد مرفوضة وموضوماً للسخرية ، وقد رفضها واحد من كبار الكتاب المرتبطين بالدولة العباسية ارتباطاً وثيقاً ، وهو « الجاحظ » ، ففي كتابه الحيوان سخر من هذه الفكرة . فجعل أحاديث الجن إنما هي خرافات^(٢١) . وها قد لعلاقة الجن بالشعراء مكاناً خاصاً في الجزء المندس ، فهو يشير إلى الإعراب بأنهم « يزعمون أن مع كل شاعر شيطاناً يقول على لسانه الشعر »^(٢٢) وهو يذهب إلى أبعد من ذلك فينكر أن يكون هناك شيطان موكل بالفنّان والعباد يحاول غوايتهم ، وهو لا يستخدم كلمة (يزعمون) فقط وإنما يزيد عليها بالسخرية من يدعى هذا القول : (وضعة الشك واغبياء العباد يزعمون أن لهم خاصة شيطاناً قد وكل بهم يقلل له المذهب يسرّج لهم النيران ويضرم لهم الظلمة كما يسفر ليفتنهم ويريههم العجب إذ ظنوا أن ذلك من قبل الله تعالى « الجاحظ » من شاعرين كانا قد ذكرنا الجن في شعرهما ، ولا يتوقف عن النيل منهما ، أحدهما « الحكم بن عمرو البهرازي » فيذكر أنه كان يتلقه ويقتى فتوى الأعراب وكان مكثراً دهرياً عديمياً والثاني « أبو البلاد

الطهوي » فيرى أنه « كان من شياطين الأعراب » وهو كما ترى يكذب وهو يعلم ويطلق الكذب ويجهل »^(٢٣) .

ويبدأ الثعالب حين يذكر الروايات التي رويت عن علاقة الشعراء بالجن بكلمة تزعم ويتبعها بكلمة (تدعى) موضعاً بذلك موقفه من هذه الرؤية « وكان الشعراء يزعمون أن الشياطين تلقى على أقوامهم الشعر وتلقنهم إياه وتعينهم عليه ، ويدعون أن لكل فعل شيطاناً يقول الشعر على لسانه »^(٢٤) . ومع أن القول بخلق القرآن لم تصبح له السيادة وتخلت الدولة عن تبني هذه الفكرة إلا أن الرؤية الشعرية الجديدة قد رسخت وأصبح للطماء موقف من شياطين الشعر ملق مع موقف المعتزلة وبالأدات « الجاحظ » . فكان الثعالب يبدأ الروايات التي رويت عن علاقة الشعراء بالجن بكلمة (تزعم) وقد يتبعها بكلمة (تدعى) موضعاً بذلك موقفه من هذه الرؤية ، وبذلك أصبح هذا الموقف تياراً مؤثراً على الشعراء الكبار الذين كان كثير منهم على قدر كبير من الثقافة . فلم يظهر في شعرهم دور للشيطان في عملية الخلق الفني وتأكد دورهم فيما قدما من أشعار . وأصبح اعتدائهم بقدرتهم الشعرية لا بالشيطان المانع للشعر . وكانت أكمل صورة إنسانية لاعتداد الشاعر بقدرته قد ظهرت في شعر المتنبي الذي كان يصرخ متعالياً بقدرته :

أنا الذي نظر الأعشى إلى أدبي
واسمعت كلماتي من به صمم

(٢١) الجاحظ — المرجع السابق ج ١ ص ١٨٠

(٢٢) المرجع نفسه ص ٢٢٥

(٢٣) المرجع نفسه ص ٢٢٥

(٢٤) الثعالب . للرجع السابق ، ص ٥٥ .

أنام مله جفوني عن شواردها
ويسهر الخلق جراحها ويختصم

إن سخرية النقاد من فكرة شيطان الشعر وإيمان الشعراء بقدراتهم وأن الشعر صناعتهم لا تدخل للشيطان فيه ، لم يمنعا من أن يكون له دور في الشعر الدنيوي . وقد حددت الصورة النهائية له بتحديد دور إبليس فيه حين قرن الشعر بسماع الغناء وبشرب الخمر ، عل أن تركهما إنما هو توبة من علاقته بإبليس . ونحن جمل ذلك مقابلة لقراءة القرآن ودراسته والصلاة والصوم والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر . فالشيطان قد خرج عن كونه خالفاً ليكون وسيطاً في عملية الخلق الشعري . فالشاعر هو المبدع يدفع إلى قول الشعر بمؤثرات دنيوية مرتبطة بالشيطان يمكن أن تسميها دوافع شيطانية . هذه الدوافع هي المؤثرات للخلق الفني ، أي أنها الوسيط في العملية الفنية وأصبحت الاستجابة هي الشعر وأصبحت الصورة الجديدة في هذه العملية كالآتي :

الدوافع الدنيوية

١ - المرتبطة بالشيطان

ب - الشاعر ج - د - الشعر

٤ -

ولقد بقيت من العصر الجاهل والأموي صفات للشعر كانت تقربه من الشيطان . هذه الصفات أصبحت

مفهوما عاماً عن الشعر ، وتعمقت حتى أصبحت من المفاهيم النقدية المرتبطة به .

فقد ارتبط الشعر منذ البداية بالكذب كما ارتبط الشيطان أيضاً بالكذب . ولقد ذكر ابن رشيق القيرواني في رواية عن الثابتة قوله : (الشعر فنان من استجيد كذبه) ، (٢٥) ، كما ذكر أن أحد المتقدمين سئل عن الشعر فقال : (ما فلك بقوم الاقتصاد محمود إلا منهم ، والكذب مذموم إلا فيهم) (٢٦) ولا ينتهي « ابن رشيق » عند رواية هذه الآراء فهو يذكر رأياً له مقارباً لهذه الآراء عن الشعر بأن : (من فضائله أن الكذب الذي اجتمع الناس على قبحه ، حسن فيه وحسبك ما حسن الكذب واغتر به قبحه) (٢٧) ولقد تبين النقاد في هذا العصر قول « أربطة بن سمية » لعبد الملك بن مروان حين سأل : (هل تقول اليوم شعراً ؟ قال كيف القول وإنما لا أشرب ولا أطرب ولا أغضب وإنما يكون الشعر بواحدة من هذه) (٢٨) وقول « ابن أربطة » لا يعني أكثر من أنه لا يقول الشعر لأنه لم تعد له علاقة بالشيطان أو الأفعال التي تقترب منه .

من هذا الموقف يتحدد مفهوم الشعر عند بعضهم وقد ذكر « ابن رشيق » أنهم « قالوا قواعد الشعر أربع : الرغبة والرغبة والطرب والغضب ، مع الرغبة يكون الدح والشكر ، ومع الرغبة يكون الاعتذار والاستعطاف ومع الطرب يكون الشوق وربة النسيب ومع الغضب يكون الهجاء والترعد والعتاب الموجه » (٢٩) . وهذه التي دُكرت

(٢٥) ابن رشيق القيرواني المرجع السابق ج - ٢ ص ٢٩ .

(٢٦) المرجع نفسه ج - ١ ص ٢٥ .

(٢٧) المرجع نفسه ص ٢٢ .

(٢٨) ابن تقي الدين ، - الشعر والشعراء تحقيق أحمد محمد شكري - القاهرة

(٢٩) ابن رشيق المرجع السابق ١٧٠

على أنها قواعد للضرر لا تعدو أن تكون مؤثرات للشاعر حتى يقول الشعر وهذه المؤثرات دنيوية في كل حدودها وإذا أخرجت عن الجانب العقلي فإنها لا تعدو أن تكون صلات مرتبطة بالشيطان ارتباطاً وثيقاً ، فالرغبة والرغبة والطرب والغضب إن لم تكن هي من الشيطان وللشيطان . غير أن النقاد لم يكونوا يتحدثون عن شعر ديني ، وإنما عن شعر دنيوي . وقد حدد هذه الدواعي « ابن قتيبة » فترك الرهبة . وأضاف إلى هذه المجموعة الشراب والشوق ، وكان أكثر دقة من « ابن رشيقي » حين ذكر أنها دواع : (وللشعر دواع تحت البطيء وتبعث المتكلف منها الشراب ، ومنها الطرب ، ومنها الطمع . ومنها الغضب ومنها الشوق) (٢٠) وهذا التحديد أقرب إلى الشيطان من السابق ، فوضع الشراب هنا تحديد لدور النوازع الشيطانية في قول الشعر ، وهذا التأكيد على الدوافع الدنيوية لم يتوقف عند النقاد العباسيين ، فهم قد أكدوا عليها تأكيداً قوياً ، وأهل الطمع قد نال اهتماماً كبيراً منهم : (والفضل ما استعان به الشاعر فضل غنى أو فوط طمع) (٢١) .

وقد قامت الشمرة بدور في تهيئة الشاعر للحظة الخلق وقد قيل « لأبي نواس » : كيف صمك حين تريد أن تصنع الشعر ؟ قال : (لشرابي حتى إذا كنت أطيب ما تكون نفساً بين الصلحي والسكران صنعت وقد داخلني الفضايل وهزنتي الأريحية) (٢٢) ويذكر « ابن رشيقي » : (إن الطعام الطيب والشراب الطيب وسامع الغناء ، مما يرقى الطبع ويرقي المزاج ويعين

على الشعر) (٢٣) . فالطعام الطيب ، الشراب الطيب وسامع الغناء له علاقة بالشعر في دنيويته ، وقد حدد « أبو نواس » من قبل ما يرضى الشيطان ، وهو قول الشعر وسامع الغناء وشراب الخمر ، وهي كلها مهيئات لقول الشعر مرتبطة بالصنعة ، وهي أدوات الشيطان التي حددتها « أبو نواس » من قبل فالشعر هنا نتيجة للجوالاتم الذي هو شيطاني .

ولقد أدت هذه الدوافع الدنيوية إلى الحكم على الشعراء فيقدر دوافع الشعراء كان نجاحهم الشعري ولقد حكم « ابن قتيبة » على شعر « الكميث » ، فقسمه إلى قسمين من حيث الضموم ، صمحه في الهاشمين وصدحه في الأمويين ، ويحدد « ابن قتيبة » مواقفه الغنى من القسمين فيرى في شعره في الأمويين يتكبر وينحرف عن بني أمية بالرأي والهوى (وشعره في بني أمية أجود من شعره في الطالبين . ولا أرى علة ذلك إلا قوة أسباب الطمع وإيثار لعجل الدنيا على أجل الآخرة) (٢٤) ويقطع النظر عن صمحه هذا الرأي فإن تفصيل « ابن قتيبة » لشعر « الكميث » في الأمويين يحدد أن مصدر شعره غير واحد ، فصدر الكميث في الأمويين يصدر عن طمع وإيثار لعجل الدنيا على أجل الآخرة . ولم تنقص من عبارات « ابن قتيبة » إلا أن يذكر عبارة أن هذا الشعر صادر عن الشيطان .

وإذا كان النقاد قد فهموا دوافع الشعر بهذه الصورة حتى أنهم حددوا دنيويته ، فإن النقاد الكبار أخرجوا

(٢٠) ابن قتيبة المرجع السابق ص ٧٨

(٢١) ابن رشيقي المرجع السابق ص ٢١٤

(٢٢) المرجع نفسه ، ص ٢٠٧ .

(٢٣) المرجع نفسه ، ص ٢١١ .

(٢٤) ابن قتيبة ، المرجع السابق ، ص ٧٩

الأخلاق من دائرة حكمهم على الشعر ، وقد رد « قدامة بن جعفر » على من عاب على امرئ القيس قوله :

فَمَثَلُكَ حَيْلِي قَدْ مَزَلَتْ وَتَرَضُّعُ
فَأَلْهَيْتُهَا عَنْ ذِي ثَمَلٍ مَحْضُولِ
إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَهُ
بَشَقَى وَتَحَسَّى شَلَّهَا لَمْ يُحْصُولِ

ويذكر أن هذا معنى فاحش وبليست فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه ، كما لا يعيب جودة النجاسة في الخشب مثلاً رداً على ذاته (٣٥) . وقد تقبلوا أكثر من ذلك في مفهومهم عن الشعر ، وهو أن يكون الشاعر قادراً على تغيير صورة القابل وجعله حقاً أو العكس ، وكان رأي « الأصمعي » حين سئل عن يشعر الناس فكان رده (من يأتي إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظة كبرياً . أو الكبر فيجعله بلفظة خسيساً) (٣٦)

لقد تحدد المؤلف من ربط الشعر بأسباب دنيوية أو بالشيطان بصورة واضحة . بعد أن كان الشعر في العصر الأموي قد وعد رقبة الشيطان ، وقد أجيبت هذه التسمية ويذكر الثعالبي (رقى الشيطان - هي الشعر) ، قال (جرير) لما مدح عمر بن عبد العزيز فلم يعطه :

رَأَيْتُ رَقِي الشَّيْطَانَ لَا يَسْتَفْزُهُ
وَلَقَدْ كَانَ شَيْطَانِي مِنَ الشُّعْرِ وَالْيَا (٣٧)

ولقد أضافوا تسمية أخرى للشعر بأن أسموه (قرآن إبليس) فهو صاحب الدواهي في خلق الشعر ، وإن كان الشاعر هو صاحب القدرة الشعرية ولم تخرج صورة الشعر هنا عن كونها مقابلة للقرآن الكريم :

كُذِبَ
وَالشَّيْطَانُ ← كَانِبُ
وَالْقُرْآنُ ← صَنِقُ
وَالله ← صَانِقُ

وإذا كان مفهوم الشعر في هذا العصر قد جعل للشاعر مكاناً واضحاً وحدد دور إبليس بأنه يهيبه الجو للشاعر حتى يظهر إبداعه . فإن دور إبليس لم يختلف تماماً من ثقافة العصر ، فهو إن توقف دوره عند حد المهيب فقد عاد يعيش ثانية خالقاً للفن من أهم فنون العصر الأموي وهو فن الفناء فقد انتقلت علاقة الشيطان بالشاعر كما كانت في العصر الجاهلي والأموي بكاملها إلى فن الفناء والموسيقى في العصر العباسي ، فقد تحول المعنى إلى بسيط ينقل ما يستمع إليه من الجن . فقد روى في العصر الأموي عن معبد والغريش وابن سريج ، اتصالحهم بالجن وأنهم أخذوا عنهم الفناء وما ذكر عن المغنين وعلاقتهم بالجن كان قليلاً إذ ما قورن بما ذكر عن علاقة الجن بمعنى العصر العباسي . فقد روى عن « إبراهيم الموصلي » أنه تلقى بعض الحان من إبليس وكذلك ابنه « إسحاق » وكذلك « مخارق بن يحيى » وندياب المعنى

(٣٥) أبو الفرج قدامة بن جعفر ، بق الشعر تحقيق كمال مصطفى ، القاهرة . مكتبة الخانجي ١٤٤٩ - ص ١٤ .

(٣٦) المرجع السابق ص ٩٩ .

(٣٧) الثعالبي المرجع السابق ، ص ٥٨ .

قضية الفناء وتحريمه موضوع بحث بين بعض فقهاء المسلمين حتى العصر الحديث لذا فقد كان طبيعياً أن يتحول المفنى إلى وسيط للشيطان وتصبح صورته كالآتى .

أ - المؤثر ← الجنى

ب - المفنى ← الهسيط

ج - الفناء ← الاستجابة

وكما انسلخ الشر من أسطورة الجن انسلخ الفناء من أسطورة الجن أيضاً ، وأصبح دور الجن منحصراً في تقديم العوامل التى تساعد على الخلق الفنى والتجويد دأثره .

— ٥ —

ولقد كانت عملية انسلاخ الشر من أسطورة الجن مفيدة في دائرة النقد الأدبى ، فقد تأكد الشعر فيها صناعة لها علم ، ولابد من معرفة الشاعر لضروب هذه الصناعة فالشعر منذ العصر العباسى لم يعد يولد في دائرة الرواية الشعرية وإنما أصبح ممارسة تتطلب اجتهاداً ومتابعة ومن هنا تخلفت البديهة والارتجال فهما مع تقدريهما ليسا الأساس الذى يحكم به على الشاعر .

ولم يكن غريباً أن يعتز إيليس والشياطين للفناء . فإن فن الفناء حتى هذا العصر لم يخرج باى شكل من أشكاله عن الفن الدنيوى . فهو قد ارتبط بالشيطان في كل العصور الإسلامية . وإن محاولة تفسير أصل الموسيقى يربط الطبرى بيننا وبين الفاحشة من جهة وبينها وبين إيليس من جهة أخرى ، ويذكر « الطبرى » — وهو عمدة المفسرين وأعلامهم إجلالاً بين جمهور المسلمين :

إن بطنين من ولد آدم ، وكان أحدهما يسكن السهل والآخر يسكن الجبل ، وكان رجال الجبل صباها ، وإن النساء دماة وكان نساء السهل صباها وإن الرجال دماة وإن إيليس أتى رجلاً من أهل السهل في صورة غلام ، فأجر نفسه منه . وكان يقدمه واتخذ إيليس لمة أش عليه شيئاً مثل الذى يُؤمَّر فيه الرعاة ، فجاء فيه بصوت لم يسمع الناس مثله ، فبلغ ذلك من حولهم فانتابوهم يسمعون إليه واتخذوا عيداً يجتمعون إليه في السنة ، فتتبرج النساء للرجال وتنزل لهم ، وإن رجلاً من الجبل هجم عليهم وهم في عيدهم ذلك ، فرأى النساء وصباحتهن ، فأتى أصحابه فأخبرهم بذلك فتحولوا إليهن فظهرت الفاحشة فيهن (٢٨) ملكة هذه البرؤة للفناء ضربة كبيرة له في المجتمع الإسلامى . وما زالت

(٢٨) ابن جرير الطبرى . أبو جعفر بن محمد . تاريخ الرسل والملوك ج ١ ص ١٦٧



تركها انيس في بيت واسع ، ما بين كل حجرة وحجرة فراغ ، وفوق كل باب سطلية وتعوينات وكثوف محفورة في الطين .

ذهب إلى النهر ولم يعد . شأغلته الحدة بسرد الحكايات والمواديت وقد جلست ممدودة تصدر من اللوت ، تسلاً شدايقها بالهواء ، تنفخ في القيرال ، ويوماها ترفعان وتهبطان به ، حتى يطير الفش بعيدا ، وتظهر حفنة من حبات القمح الذهبية .

وشبشت الحدة الاصداف وللقواقع ، بينما نثت انيسه ... رجة الابن - تظن انها اغضبت الدين بوضعائها مساء البارحة ، نيران الموقد ، من غير أن تستأنن باسمائهم ، باسمائهم . هل يؤثر ذلك على حملها .

ذهبت بعينيتها إلى مساكن الجن في قعور الموائد الفخارية ، ورجتهم أن يعيدوا إليها أنيسا ، ثم اذنت للبحر عشاء ، وجابته بفضوح ، وهي تسكب في فمه جرة اللبن ، وتخضع بين شفاهه الثمر ، وتفرض شمعة برمال الشاطئ حتى هدهد السعف ظهرا ، وصنق بين

اصابعه الهواء ، وارسل فوق رأسها يمامة تهدل : اعيدوا ربكم . من يعطي البحر القليل يأخذ منه الكثير

الصوت .. تنفس الصوت الذي ارفع حين شغب الجدي ورفض الخروج من ارضه التي كانت ستقمرها مياه ااعد العالي ، إلا ان الماء لم يصبها

بلدبان نوبى قالت الحدة بالعربي وهم يلحدون الرجال : مبد - يا نفوس - سيدك ، وسارت انيسه مع ال .. والحدة ، وانيس . وقد مرأيا نائلا كنائس مبدية ومياكل وأعمدة فرعونية .

قال الجدي وهو يضع الرجال :

— هذه الطريق الملتوية تؤدي إلى قلب كنيسة ثقالة التي تحولت الى مسجد .

بعد أن سلمت أنيسه للبحر عشاء ، وجدت الموائد في انتظارها ، ثم أخذتها ، واجلستها على رجلها ، وهي مفتوحة الفخذين ، وجعلت تمد يدها من تحت ، وأنيسه ترفع الصوت بالصراخ ، ولا تزال الموائد تنحس ارضية الرحم ، لعلها تعثر على شيء ما فيه .

الجزر

مثل ائى نورس في الحكايا رحلْتُ .. وحدى .. حين كان الاصدقاء يتشبثون بقاربي
المنقوب حتى بدتْ أكلهم حمائم مُلقَّة .. وحدى .. كقطعةٍ من ثلج شقَّتْ عن شرايينها ..
وعدتهم بالاسماك الميِّتة .. وكان الماء يراوغُ بغناته بطناً مجدائى .. لم تستهوينى دمدمة
الاسماك الملوثة وكنتُ أخترق الاشجار الوحشية بدم عشوائى .. كانت ثمة جزيرة اسميتها
« حديقة الماء » حيث أستطيع ان ابصر الصفات البعيدة وهى تدس انفسها في القواقع ..
بينما الصدف يفتح جفنيه الثقيلين واللؤلؤ يخبر عورته .. اعبر من الزبد إلى ثلثوب
السلطوح .. بوسعى ان ارتكن على شوارع البحر .. وأن أعبىء الروح في زجاجة .. لقد بدتْ
سُلَّمات الافق واطنة. اغسلت بلغة لا اعرفها .. سكنتُ إلى فانمتها تحت نهدى بعيداً عن
القلب .. هكذا اندف الضباب والبسه لجنحة فيهدده البحر بين ضفئتي .. وحينما غرق
قاربي .. كنتُ قد استندت ظهري على ارضفة الموج .. لقد كنت وحدى .. أجرجر خيوط الافق
من ذاكرتى وأغزل شبكة واسعة تسقط في مستطيلاتها صور ادمية .. وشيئاً فشيئاً كانت
حديقة الماء تتسع

تتسع

التصوير الإسلامى المفعولى بالحند

— ١ —

والمخطوطات المرقنة في الهند بعد أن دخلها الإسلام نفاستها وقدرها ، وذلك لقيمتها الأدبية والفنية أولا ، ثم لما كان يبذل في هذه المخطوطات من وقت وجهد ومواد ثمينة ، وكان لا يقوى على اقتنائها إلا من كان على حظ من الثراء والثقافة ، كما كانت البغية الأولى للغزاة هي أن يقعوا على تلك المخطوطات لتكون غنيمة . وكان النظام الملكى في الهند يقضى بأن تتول ممتلكات كل من يتول من الأمراء والوجهاء إلى بيت الملك ، يرب منها ما يشاء إلى أهلها ، ويحتفظ بما يشاء ، ومن هنا كان ثراء المكتبة الامبراطورية ، إذ كانت تضم فيما يقال نحو ما أربعة وعشرين ألف مخطوطة يوم وفاة الامبراطور « أكبر » ، وكان لكل راعى فن رسمه الخاص الذى يضم جملة من الفنانين يستأنسون برأى صاحب المرسوم ويلتفتون ذوقه . ومن هنا كان التنافس بين المراسم والفنانين على أشده . ويذكر لنا كتاب « تاريخ الإخيار » أن عدد الفنانين الذين جمعهم الامبراطور « أكبر » لإعداد مخطوطة « حمزة

يواجه من يُقبل على دراسة فنون التصوير الإسلامية مصاعب جمّة ، ذلك أن ما يهتم به يكون عادة على شيء من التناثر والتوزع ، يصعب معه لم شتاته والجمع بين أطرافه . وهذا يحتاج إلى التنقل بين أماكن تبعد عن بعضها بعدا شاسعا ، ثم إلى معونات من المختصين واختلاف إلى المكتبات والمتاحف العالمية ، وما أسعده ذلك الذى يتحقق له ذلك كله . وثمة مصاعب غير ما سلف ، منها أن النماذج الفنية التى بقيت لا تعدو غير قلة من الأعمال الفنية التى أنجزت ، وهكذا تزداد الثغرات اتساعا ، فإذا الوصول إلى فكرة كاملة عن مدرسة بعينها قد أصبح متعذرا أو مستحيلا ، اللهم إلا إذا اجتازنا بنموذج مفرد أبقته لنا الأيام . وسوف يظل ما نستقيه عن تلك المدارس أو مجموعات الفنانين المصورين مجهولا في أكثر الأحوال ، وقد يمكن التعرف أحيانا على التأثيرات الجديدة دون الوصول إلى منابعها ومصادرها .

منافس ، وأخذ الأباطرة بدلا من هذا يبذلون جهودهم في التجويد والتائق حرصا على المتعة التي باتوا ينشدونها . ومن هنا أخذت المخطوطات تقل عددا ، وإن غدت أكثر أناقة ورهافة . كذلك رأينا هذا العهد باستقراره ورخائه يُفصح المجال أمام الفنانين لاستخدام أحسن المواد الوسيطة وأغلاها ثمنا ، من ورق وأصباغ وفرش إلى غير ذلك .

كان راعي الفن يختار من المصورين من يقوى على تجسيد ما يحضر ببالائه ، حتى إذا ما تم الاتفاق بينه وبين المصور على الصورة المناسبة يرسم الفنان الواقع تلقائيا في عجالات تخطيطية ، ثم يأخذ في تنفيذها النهائي بالرسم . وبعد أن يفرغ الفنان من إعداد الصورة وعرضها على راعيه الذي لا يلتفتا يتابع إنجازها خطوة خطوة ، يصليها للمراقبين الذين يذهبون حواسيها ، ثم يكون أمر وضعها موكولا إلى رغبة الإمبراطور ، إما أن يضمها ضمن للصورة (اليوم أو معلقة) وإما أن تضمها مخطوطة ، وقد تعلق أحيانا على الجدران .

وبعد الانتهاء من الرسم والتلوين والتذهيب أو التفضيض يلقى الفنان على صورته نظرة نافذة تستهدف الإجابة سواء بالإضافة أو التصحيح . ولا يقف بالمنمنمة عند هذا الحد ، بل لا يلبث أن يشرح في تخطيطها هوامشها وتزيينها يرسم إطار من الزخارف التورية أو الطير والحيوان ، ثم يعقب ذلك بصقلها بمصقلة من العقيق ، أو ببيضة البلور ، أو بإداة شبيهة ذات سطح أملس ، حتى إذا ما أخذت المنمنمة تتوهج بالبريق نقلت إلى مكانها الخاص في المخطوطة أو ضمن الصور .

ثامه ، بلغ المائة ، كان منهم صانعو الورق والمجلدون والمراقبون والمذهبين والنساخ والمصورين ، هذا إلى صبية كان إليهم إعداد الأصباغ والفرش وصقل الورق بعد الفراغ من النسخ والتصوير والتذهيب . وكان إعداد كل مخطوطة يوكل إلى أستاذ لفنان ، ليقبض على بين أحداث النص ما هو جدير بالتصوير ، ويفتار لكل عمل من يناسبه من الفنانين في رسمه .

ولقد بلغ من حرص بعض الأباطرة المغول على أن تعد المخطوطات إعدادا قسما رائعا أن يشاركوا في هذا الإعداد . وكان لهذا النوع من التصوير مراتبه ، فمرتبة التصميم العام توكل إلى أستاذ في الفن ، ومرتبة التنفيذ توكل إلى فنان أقل شأنا ، ومرتبة الهورتريهات توكل إلى مختص بها . وكان كل مصور متخصصا في ناحية بذاتها ، فمنهم من تخصص في تصوير مشاهد المعارك والطراد ، ومنهم من تخصص في تصوير الهورتريهات ، ومنهم من تخصص في رسم الطير والحيوان والنبات ، ومنهم من تخصص في رسم الأولياء والنسك والموسيقين . وعلى الرغم من أن الصورة الواحدة كانت تحمل أسماء عدة من الفنانين ، غير أنه كان على رأس هؤلاء جميعا واحد مسئول عن العمل جملة . وكان امتلاء المكتبات يسجلون هذا كله في الهامش الأسفل من المنمنمة . وكان نتيجة لتولى العمل أكثر من فنان أن رأينا شيئا من اختلاف المستوى نظرا لاختلاف درجات الموهبة . ونحن نجيب للإمبراطورية أن تستقر بعد هروب طاحنة بين الملوك والحكام بعضهم وبعض في عام ١٥٩٠ ، وأصبح لدولة المغول في الهند إمبراطور واحد ، ولم يعد ثمة تنافس بين ملك وملك في إنشاء المكتبات دليلا على قوتهم السياسية ، لم يعد هذا الإمبراطور الألبند في حاجة إلى إنشاء مكتبة ينافس بها غيره ، إذ لم يعد

الأخرى مثل البنغال ، وجنوب ، ومالو ، والكجرات ، لها استقلالها ، كما أن الوثنيين من راجهوت الككن وهنوكيبها كانوا هم الآخرون قد استردوا أجزاء شمسعة من ممتلكاتهم القديمة . وكان آخر اللوديين هو السلطان ابراهيم بن اسكنر الذي لقي حتفه عام ١٥٣٦ أثناء الحرب التي كانت بينه وبين بلير المغولي ، وكانت هذه نهاية السلطنة الخامسة . وما أن كتب النصر لبلير حتى أرسى قواعد الحكم المغولي في شمال الهند ما عدا البنغال . وانتهاز شيرخاں الأفغانى فرصة موت بلير عام ١٥٤٠ فاستولى على الأقاليم التي كان يحكمها « بلير » وأرغم ابنه همليون على الفرار إلى « كابل » ، وأجل عن البلاد من ينتمون إليه ، ثم دخل « اجرا » حيث اعتل العرش . وبعد وفاته عام ١٥٤٥ حكم « دهلي » بعده من نسله حكام أفغان ، غير أنهم لم يكونوا من القوة بمكان فانقسمت عليهم ولايات الهند ، مما مهد لعودة المغول إلى الهند مرة ثانية ، وانهمز « اسكنر شاه الثالث » آخر الأفغانين على يد « همليون » عام ١٥٥٤ .

هكذا جاء تأسيس امبراطورية المغول الإسلامية بشمال الهند على أطلال سلطنة « دهلي » ، على إثر الفتح الإسلامي للهند في القرن السادس عشر على يد بلير (١٥٥٦ - ١٥٥٨) ومعنى بلير بالتركية الأسد - سليل الغازي القزى تيمور لنگ أبا والغازي المغولي جنكين خان (اما) نقلًا معه حضارة الإسلام . وكان بلير مسلمًا سنيا ، وإن كان بعبه محاربًا فلم تتوقف حملاته التوسعية إلى أن لحقه المرض عام ١٥٢٠ فأوصى بعرشه إلى ابنه « همليون » .

وبعد أن تم لجمد المغوري فتح شمال الهند إلى مصب نهر الكنج أقام مولاه التركي قليب الدين إبيك واليا على « دهلي » وانتهاز هذا الحول الفرصة بعد وفاة مولاه عام ١٢٠٦ فنصب نفسه حاكمًا عامًا على شمال الهند . وكانت هذه أول دولة إسلامية حاكمة في الهند فحسب ، وعرفت باسم « دولة المماليك » ، وتبعها دول « أريج إسلامية » ، إلى أن جاء الفتح المغولي للهند . ولم تكن هذه الدول الإسلامية تجمعها وحدة أسرية غير تلك الصفة التي جمعت بينهم وهي أنهم « سلاطنة دهلي » ، لأن مقر حكمهم كان في مدينة دهلي .

وقد اتبع للسلطنة الإسلامية الثانية وهي « دولة الخلجيين » أن يمتد نعوذها إلى الككن (الككن) والكجرات (١٢٩٧) ومنطقة « جيتور » على يد (محمد علاء الدين الخلجي) كما تم لهذا السلطان أن يخضع لحكمه الراجهوت مدة ما .

وبانتهاء السلطنة الإسلامية الثانية آل الحكم إلى السلطنة الثالثة وهي « دولة التغلقين الأتراك » عام ١٣٢٠ ، وكان « ناصر الدين محمود شاه » آخر سلطان تغلقى . وبموته عام ١٤١٢ انتهى حكم الدولة التغلقية وخلال هذه السلطنة الثالثة غزا الفيجوريون شمال الهند عام ١٣٩٨ ، ثم جلوا عنها بعد آل أسالوا أسماء كثيرة . ثم أقام الخضرخانويون السلطنة الرابعة ، وكان مقر حكمهم أيضا في « دهلي » . وانتهى أمر هذه الأسرة بتسليم مقاليد الحكم إلى الأسرة الخامسة سنة ١٤٥٢ التي كان أول حكامها « بهلول اللودي الأفغانى » ، ولكن هذه الأسرة الخامسة لم يكن لها سلطان إلا على ولاية واحدة من ولايات الهند ذات الشأن ، إذ أصبحت الولايات

المغول سواء أكان تصويراً على الجدران أو تصويراً
إيضاحياً لنصوص المخطوطات .

وكان « همليون » (١٥٣٠ - ١٥٥٦) ، بلا منازع ،
الراعى الأول لفن التصوير المغولى فى الهند ، وكان
شخصية ملفزة أقل جانبية من أبيه . ولكنه فى الوقت
نفسه قائداً عسكرياً مهوياً ، غير أنه كان مُدمناً على
شرب الخمر ، وتعاملى الأتقياء ، شأنه شأن أفراد
أسرته . ولقد عانى من أخويه اللذين كانا لا يفتان
بهدوانه ، هذا إلى ما كان يلقاه من توبيخ الأتقياء ، وعلى
رأسهم « شريخان » ، وكان هذا نبيلاً من نبلاء « باير »
السابقين استولى على البنغال ثم أخذ ينازع « همليون »
فيما بقى من الهند سستان ، فتعقبه إلى « أجرا » عام
١٥٣٩ ثم اضطره للفرار نحو إقليم « البنجاب » فإذا هو
يلقى أخاه « هيرزا كرمخان » وقد سد عليه المنافذ المضنية
إلى « البنجاب » وه كابل ، وإذا همليون ، يضطر إلى
أن يغير وجهته إلى السند . ثم أخذ يطوف فى الأرض
عائياً إلى أن سمع له الشاه الصفوى « طهماسب » فى
نهايتها بأن يقصد إيران ، لاكرماً منه ، بل للمراب
سياسية ودينية . فلقد كانت ثمة قوتان إسلاميتان
سنتين ، هما الأتراك العثمانيون فى الغرب ،
والأوزبكيون فى الشرق تهددان ، ومن هنا كان لا بد من
أن يضم إلى صفه طليفاً شيعياً ، فرأى فى « همليون »
بغيتة بعد أن يحوله من المذهب السنى إلى الشيعى .
ووجد « همليون » هو الآخر فيها فرصة فظاهر باعتناق
المذهب الشيعى ليجعل من شاه القرس عضداً له . فى
استعادة الهندستان . ولم يكذب ظنه فإذا هو بمعارنة
الصفويين يستولى عام ١٥٤٥ على « قندهار » ، تلك
القلمة الاستراتيجية الحصينة عند مدخل الهند ، وأعدا
الصفويين بأن ينزل لهم عنها بعد قليل ، ثم ولى وجهه

وأقن القصر والهندى قنريح طويلاً مخمراً ، لاسمياً
الرسم الجدارية التى تحتل بها جدران العديد البوذية
والهندوكية ، هكذا المعتقدات البوذية التى تجس
مخطوطاتهم . ولقد وأكب أنفسهم البوذية^(١) فى الهند
نهوض الإسلام على حين بقيت الهندوكية^(٢) والجاينية^(٣)
على قوتها ، مما طبع المصورين على ترتيب كتب
المخطوطات للقصة بالمشاوير . وفى العكس من رعاة
الفن المغول كان الهندوكيون والجاينيون أشد
ما يكونون قريباً ومحاوراً لأحاسيس الشعب ، لذا كانت
أساليبهم التصويرية ذات جذور عميقة فى التقاليد
الهندية ، وقد ظل للمصورين الجاهليين استقلالهم عن
رعاة الفن ، يتخبرون العمل مع من هو أقدر إنفاقاً .
وعند وصول باير إلى الهند كان شمالها ينقسم إلى
دويلات صغيرة هندية وإسلامية ، ويقتصر على سلطان
« دهلى » ثم له إخضاع أكبر الولايات ، غير أن ممالك
« الراجپوت » الهندية فى الغرب ، والسلطنات الإسلامية
فى الجنوب والشرق ، ظلت مصدر خطر له . وكانت هذه
السلطنات ترى فى التصوير قبل أن يدخلها المغول ، غير
أن مخزونها كانت تختلف اختلافاً كثيراً عن الأساليب
الفارسية التى كانت جزءاً من التراث الثقافى الذى يدين
به « باير » . وكانت الموضوعات التى تصور فى عهد
السلطنة هى القصائد الرومانسية ، والتاريخية ،
وملحمة الشاهنامة ، والمكايات الشعبية التى تصعد
إبطال الإسلام ، فضلاً عن أساليب طهى الطعام . وتكمن
أهمية مضمونات هذا العهد فى أنها أسلوبها الصافي عند
تصويرها لما يرى ويحس من مشاهد ، وفى التوسع فى
استخدام الألوان ، وفى لجوئها للأساليب الفنية الأجنبية
بعد تطويرها لتناسب للتقاليد الهندية .

هكذا كان فن التصوير فى الهند مزدهراً قبل أن ينزله



لوحه (١) بيت ال تومد

انه أخذ يكتف أسلوبيه الصفوى ويطوعه ليوائم الرغبات المتنامية للامبراطور المغولى فى تصوير البيورتيات الدقيقة المتقنة وفى توثيق القصص المتضمنة للحكايات والنادور. وهكذا استقر التصوير الصفوى فى الهند باعتباره العنصر الأساسى فى التصوير المغولى. وتعزى إلى «عبد الصمد» الصورة المتهترئة التى أعيد رسمها مرارا، المعروفة باسم «بيت ال تيمور» والمحفوفة بالمتحف البريطانى (لوحه ١). وهى صورة كبيرة الحجم ذات ألوان فحمة سخية تعكس ذوق «همايون»

شطر «كابل»، فإذا هو ينتزعها من أخيه «ميرزايمان» ثم إذا هو يدعى عينيه. ثم أتيت له فرصة أخرى بعد عامين حين ضعفت شوكة الأفغان بعد سوت «شوخان» فإذا هو يستولى على مدينتى «أجرا» و«دهلى» ولكن المنية لم تسهله فإذا هى تعالجه بعد أشهر سبعة. وكانت سنو حكم «همايون» خمسا وعشرين عاما، منها سبعة فى المنفى، ولكنه ترك وراءه امبراطورية أعز ما تكون شوكة، مما كانت عليه حين تركها أبوه «بابر» عند موته.

وتعد زيارة همايون للبلاد الصفوى عام ١٥٤٤ نقطة تحول حاسمة فى تاريخ الفن المغولى، مثلما كانت فى تاريخ الامبراطورية المغولية، فلقد أعجب خلالها بالتصاوير الرائعة التى أنتجها فنانو الشاه. وتصادف أن كان اهتمام الشاه «طهماسب» وقتها بالتصوير قد فتر، أمام أعباء الحكم الباهظة، وتزمته الدينى، فتمكن «همايون» فى عام ١٥٤٦ من ضم اثنين من كبار الفنانين الفرس إلى بلاطه، هما «ميرسيد على» والأستاذ «عبد الصمد» اللذين غادرا «تبريز» مع أخصائى فى تخليق الكتب، وأحد علماء الرياضة فى صيف عام ١٥٤٨ إلى «كابل»، ثم إلى الهند عام ١٥٥٤. ومن بين كل فنائى «طهماسب» كان «ميرسيد على» أدقهم ملاحظة لا يذخر وسعا فى سبيل تمثيل الأشكال بدقة متناهية، وفى التعبير عن الملمس، سواء فى تمثيل الفراء أو المعادن، غير أنه إلى جانب عبقريته الفنية كان صاحب مزاج متقلب كثر الشك. أما الأستاذ «عبد الصمد» وإن كان أقل منه موهبة إلا أنه كان أكثر مرونة، كما كانت المرحلة التى قضاها فى خدمة الفن المغولى أطول وأغزر من المرحلة التى قضاها «ميرسيد على» وتكشف أعماله التى بدأها منذ كان فى «كابل» عن

كما تعد أعظم أعمال الفن المغولي في عصره المبكر ،
والرابع أنها كانت محط الإعجاب والتقدير ، إذ أضيفت
إليها پورتريهات لأجيال ثلاثة من الأسرة المالكة التي
خلفت « همايون » .

وقد عهد « همايون » إلى « ميرسيد علي » و « عبد
الصمد » بالإشراف على الإعداد لمخطوطة « حمزة نامه »
(١٥٦٠ - ١٥٧٤) ، وهي الملحة التي تشيد بمآثر
حمزة عم الرسول ﷺ ، ويعدّها البعض الرمز الفني
المعبر عن الفتح المغولي الإسلامي للهند .

==

ولي « أبو الفتح جلال الدين محمد أكبر » الحكم
بعد وفاة أبيه « همايون » (١٥٥٦ - ١٦٠٥) ، وكان قد
بنى عام ١٥٦٢ بابنة الرجا الهندي في **جانبور** ، وكان
لهذه المصاهرة أثرها في إيجاد نوع من التحالف استطاع
به أكبر أن يجعل الحكام الهنود تحت السيطرة المغولية ،
ولم يفرض أكبر الإسلام على البلاد ، واستعاض عن ذلك
بفرض الجزية ، والانتظام في سك الجندية ، كما أتاح
للحكام الهنود أن يحكموا إماراتهم حكما ذاتيا ، وأن
يبلغوا على عقائدهم الدينية . ولقد حاول « أكبر » دمج
الشعب الهندي مع أشياعه المغول المسلمين بتخالفه مع
الراجپوت في وحدة سياسية واجتماعية ، وهو ما أسفر
عن تألق التصوير المغولي بقسماته المتميزة ، حيث تدرب
في المدرسة التي أنشأها بعاصمته ملكه قرابة مائة من
المصورين الهنود والمسلمين ، على أيدي الأساتذة
الفرس ، وكان نتاج هذا فنا هنديا ، تكوينه الفني العام
فارسي ، وأشكاله وعمارته فارسية في بعض أجزائها ،
وراجپوتية في أجزائها الأخرى ، بينما كان يتجلى تأثير

الفن الأوروبي بين الفينة والفينة في اتباع قواعد المنظور^(١)
وتكوين الخلفيات وتلوينها . وقد عمل « أكبر » في سبيل
تحقيقه لهذه الأساس - وهو خلق قومية عامة - على
إدخال موضوعات من التقاليد والأساطير الهندية ، فثمة
العديد من اللوحات المصورة المجرة عن نصوص
سنسكريتية إلى جانب المخطوطات الإسلامية ، فكما كان
« أكبر » عاشقا للفنون وراعيا لها ، كان ذا حس
انتقائي^(٢) يدفعه إلى الترحيب بكل ما يتال إعجابه بغض
النظر عن مصدره ، فمقياسه الأساسي والأوحد هو تواكب
عناصره مع نظره الجمالية . وإذا كانت مدرسة التصوير
الفارسية قد بدا أثرها قويا في المدرسة المغولية للتصوير
في أيامها الأولى إلا أن هذا الأثر ما لبث أن لمحقه الفئور في
نهاية عهد « أكبر » ومع القرن السابع عشر لم نعد نرى
للعناصر التصويرية الفارسية غير أثر عارضة . فلقد
كانت سياسة « أكبر » في عمومها الجمع سياسيا وفنيا
ودينيا بين ما للهند وما للإسلام من تقاليد ومنامج
وأساليب ، وكانت هذه السياسة سببا في تطور الأسلوب
المغولي في كلا المجالين الفني والمصاري ، فكان أجل
ما ترك في ميدان التصوير هو مخطوطة « حمزة نامه »
المصورة ، وفي ميدان العمارة هو عاصمته الجديدة
فتحپور سيكري أي مدينة الفتح التي شيدها بين عامي
١٥٦٩ و ١٥٨٥ . ومن هنا لم يكن عجيبا أن يحظى
مصور هنديكي مثل داسوت بتحظوة أشيرة عند أكبر ،
وإن لم يترك لنا الزمن من أعمال هذا المصور غير النذر
اليسير . والعمل الأكبر الذي يعزى إليه هو تصميمه
لصور مخطوطة « رزم نامه » أي كتف الحروب ، ويبدو
أن ميوله الخيالية الحاملة كانت تنلق وميول أكبر الذي
كان قد مرق من التقاليد الدينية التي وصلت به إلى
المناداة بعقيدة « للتوحيد الإلهي » .

تدلنا هذه كلها على مقدار التطور الذى دخل على التصوير المفعول خلال القرن السابع عشر ، فبدلا من المخطوطات التاريخية الكبيرة التى تنتظم المئات من الصور الإيضاحية ، أصبحت أقل حجما ، وأقل صورا ، ولكنها شديدة الإلتقان ، ينفرد كل مصور برسم صورة منها ، وبكذا خصت البورتريهات الفردية بعناية أكبر ، وحل التعبير عن المشاعر الذاتية محل التعبير عن المهام والأحداث التى تقع لغرد ما .

ويبدو أن « أكبر » لم يكن ملتزما بأصول الإسلام كلها ، فلقد رأيناه يشيد في عام ١٦٧٥ مبنى أطلق عليه اسم « عبادات خالة » بمدينة فتمهوى سيكرى حيث كان يجتمع رجال الدين على اختلاف عقائدهم من زردشتيين وچاينيين وهندوس ومسيحيين ومسلمين يدلى كل منهم برأيه في معتقده ويحاج فيه . وكان الامبراطور يشاره في مثل هذه الاجتماعات التى تستغرق الليل كله ، برأيه وبأسئلة أكثر ما تكون عمقا ودلالة . وإذا « أكبر » يساعد بينه وبين أهل السنة ، وأحب أن يكون للدولة دين جديد كان مزيجا من الأديان المختلفة في الهند وفي غير الهند . وعلى الرغم من أن نفرا من القريين إليه اعتنقوا هذا الدين ، فإنه كان في اللحظة دعوة لم يستجب إليها الناس .

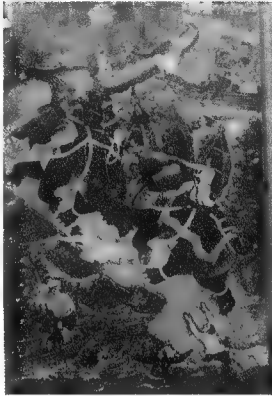
وانبرى أكبر مدافعا عن الفنان المحصور من وجهة النظر الدينية ، فجاء في مقال بكتابه « عين الأخبيل » بقلم وزيره الذى أبى الفضل دفاع أكبر عن فن التصوير ، شرح فيه رأى أكبر وحكى على لسانه أنه قال : « خيل إلى أن للمصور وسائل غريبة للغاية لتعرف على الله ، إذ أنه يقوم بعمل تخطيط لأى شيء حى ، وعندما يعمد إلى إبداع أطرافه وأحدا بعد الآخر ، لابد أن يشعر بقصوره عن أن يهب عمله قديته وشخصيته ، وبالتالي يجد نفسه

كان « أكبر » ملكا مملوفا حيوية ونشاطا ، فمافرا ما وسعته المغامرة ، غير أنه لم يأخذ نفسه بتعلم القراءة شأن غيره من الأمراء وأثر عليها الصيد والطراد والمصارعة ، ولهذا عاش أميا . غير أنه كان شديد المخاطلة للعلماء ورجال الدين على أى عقيدة كانوا ، يعقد صلات بينه وبين كل من رأى فيه خيرا من أى جنس أو عقيدة ، فكان سمها يلقي كل فكر يرضاء وقبول ، والغريب أنه عرف بتدققه للشعر والألب ، حتى إن الناس كادوا لا يصدقون أنه أمى . وعلى الرغم من أمية « أكبر » فإنه كان جماعا للكتب ، ولا سيما المزودة بالصور الإيضاحية .

ولم يكن « الراجهوت » والمسلمون هم وحدهم من يحب أكبر ، كما لم يكن كل من حوله من الأعوان هنودا ، فلقد كان « أكبر » غير متعصب لجنس دين جنس ، وكان يرى أن يعيش العالم على وحدة عامة ، وأطلق على هذه الوحدة اسم « صلح كل » فكان يرحب في بلاطه بكل من كانت له كفاءة ، وهو ما حفز الشعراء والموسيقين والمحاربين ورجال الدين والتجار والمصورين أن يسعوا إليه ابتغاء الثراء ، فإذا هؤلاء جميعا يفدون إليه من تركيا وإيران وبلاد العرب وأوروبا وأفريقيا لينضموا إلى بلاط « أكبر » الذى أصبح بلاطا دوليا مزدهرا . وبدأ لقاء « أكبر » بالآوريين سنة ١٥٧٢ ، ومنذ ذلك الحين ازداد اهتمامه بالعقائد الدينية على اختلافها . ثم أن هذا اللقاء وما تلاه من لقاءات أخرى بالآوريين كان له شأنه في تطور انتمسوير المغول ، إذ شغف أكبر بالصور الأوربية . ولا سيما الصور المطبوعة على الحجر أو المعدن ، فإذا هو يشير على غفائه بدراستها واستنساخها ومحاكاتها ، وتضمن حواشى الصور المغولية رسوما منقولة عن نظيراتها من الصور الأوربية .

ويقال إن لكبر قد خرج سنة ١٥٦٤ لصيد الفيلة ، وإذا هو يستمع ذات ليلة إلى قصاص يقص عليه ما كان من مغامرات لحمزة عم الرسول ﷺ نفوق الخيال ، شطر كبير منها يخص حمزة رضى الله عنه ، والشطر الآخر يدور حول مغامرات الأبطال نهباً وسلباً وطراداً ورحلات خيانية مليئة بذكر التتبعات والمعالقة . وكانت مثل هذه الموضوعات مما يشغف به « لكبر » حين كان صبياً . وهكذا كانت قصة مخطوطة « حمزة نامة » مزيجاً من الحقيقة والحكايا الشعبية والخيال ، فتروى القصة كيف جاهد « حمزة » في سبيل نشر الإسلام في جميع بقاع العالم ، ثم تزعم أنه لذلك ترك الجزيرة العربية متجهاً شطر سيلان ، وبيزنطة ، ومصر ، والقوقاز ، وأنه في رحلته هذه أحب « مهرانجلر » ابنة ملك الفرس الد أعداء الإسلام ، وبنى بها ، كما بنى أيضاً بإحدى الجنيات . وتمضى القصة لتصف الوقائع الحربية بينه وبين العراقيين ، وبينه وبين عبدة النار ، وبينه وبين زمره شواه أحد كبار الشجرة ، إلى أن كتب له النصر على الفرس بمعاونة صديقه عمرو (ولعل المقصود به عمرو بن العاص) .

وفي سنة ١٥٦٢ أخذ العمل يخطو من جديد لظهور مخطوطة « حمزة نامة » الكبرى ، وكان قد بدىء الإعداد لها في عهد همايين كما أسلفنا . وقد تم إنجازها على أيدي نحو مائة فنّان منهم ما لا يقل عن ثلاثين فنّانا كان قد استعان بهم من بين الهنود قاصداً بذلك أن يفيد الأسلوب المغولى من أسلوب الفن الهندي ، وهذا لما رآه من أشكاله واللوانه وتقنياته ، وتتظم هذه المخطوطة أربعمائة وألف صورة ، لم يحتفظ الزمن لنا منها بأكثر من مائة وخمسين صورة منها ، جلبها مما يضمه الجزءان العاشر والحادى عشر . وقد باشر على إعداد هذا العمل



لوحة (٢) مخطوطة لكبر نامة الاميراطير لكبر يقص فيلا شرسا جموحا تصوير باساران . متحف لكتيريا والبيت ببلتن .

مضطرا إلى التفكير في الله وأهب الحياة ، فتزداد على هذا النحو معرفته » .

ومن جراء ما عليه من أعباء وتبعات اضطر إلى أن يزوج بنفسه في مغامرات شاقة ، وبلغت به جراته أنه كان يروض أشرس الفيلة جموحا ، والتي تتأبى حتى على إنائها أن تقرب منها ، وهو ما نتبينه في (لوحة ٢) ، إذ نراه قد امتطى ظهر فيل شرس هائج ، وهو يعبر به جسرا من القوارب ، وكان يردد دائما : « لو أن الله كان على رضا عنى نجاني وإلا ذهبت إلى حيث لا عودة » .

عنه) وهو جالس على عرشه ، وقد أخذته المفاجأة ، وكذا ثورة الفيلة وهي تذك الحصن دكا ، والفوضى السائدة بين الحشود ، كما أن غزاة التلويين فيها تخرج بها شيئا عن الأساليب الفارسية ، وتجعلها تسعي وحدها ، لصورة الغيل من الفن الهندي الخالص ، والثياب صورة من أزياء عهد « اكبر » والجالس على العرش يعتم بعمامة صقرية تعود إلى ذلك العهد ويشد وسطه بحزام ضيق يرجع هو الآخر إلى عهد « اكبر » وكل هذه العناصر تشكل في مجموعها جوا غريبا غير معهود ، غير أن هذه المنمنمة على الرغم من هذا لا تزال تحت بأسباب إلى الفن الفارسي .

وفي عام ١٥٧٤ أنشأ « اكبر » مكتبا للوثائق ، وكان هذا لا شك من أهم الأسباب التي دعت لتدوين الأحداث على مر الأعوام في عهده ، ومن هنا حفز « اكبر » أبا الفضل على تدوين مذكراته التي أملأها لتنضم إلى الوثائق . وبهذا تولدت بين أيدي المؤرخين وفرة من المراجع والأسانيد التي يمكنهم الرجوع إليها . ودعا « أبا الفضل » إلى أن يستخلص من تلك الوثائق ما يخصه هو ، على أن يجمع في كتاب له خاصة هو مخطوطة « اكبر نامه » التي هي سيرة للامبراطور « اكبر » على لسان صديقه ووزيره ومؤرخه « أبو الفضل » . ومع ذلك ليس الكتاب مضمورا على سيرة اكبر فحسب بل يشمل كذلك التاريخ الباكر للامبراطورية المغولية (لوجة ٢) وتكشف صفحات مخطوطة « اكبر نامه » عن حياة اكبر الحافلة بمختلف النشاطات المفعمة بالحياة ، فنراه مرة يصيد النمر ، ومرة يمتطي الفيلة ، ومرة وهو يقتحم حصنا « راجهونيكا » منغيا ، كما نراه وقد جلس إلى رجال الدين من الأئمة اليسوعيين

الفني الضخم المصور ، مرسيد على « أولا ، ثم تلاه مواطنه « عهد الصعد » ثانيا ، حتى أثنى عليها الامبراطور « اكبر » في مذكراته ، وعدهما أعظم مصورين بالمراسم الملكية ، والمقطوع به أنهما لم يصورا صورة من صور هذه المخطوطة ، واقتصر عملهما على الإشراف لحسب . ومما يذكر أنه كان ثمة مصوران هنديان ، يبدآن من أعظم مصوري الهند ، شاركا في إعداد بعض صور هذه المخطوطة ، هما : « داسونت » و« باسوان » .

ونحن لا نحس في مخطوطة « حمزة نامه » شيئا من الرهافة التي نحس مثلها في المصورات الفارسية ، فعلى حين نرى في التصوير الفارسي الإيماءات جامدة والانفعالات هادئة رزينة ، كما تتجلى فيها مصحة البلاط المتعالية ، نرى في صور « حمزة نامه » الإيماءات طائشة في كثرة ، والانفعالات ثائرة ، وصور الأجسام تكاد تنطق بمهامها . وعلى حين كان الفنان الفارسي يعني بالتفصيلات الدقيقة ، والوضعات الرشيقية ، والارتفاعات المنموجة في براعة للثياب والأردية ، لا نحس بمثل هذا كله في صور « حمزة نامه » . ومما يميز به صور هذه المخطوطة ما نراه من جموع حاشدة ، وأحداث درامية ، وجو سحري ، يشيع في الصور جميعا . ومن هنا جاء التصوير المغولي في هذه المخطوطة لا يمثل الطابع الهندي في جملة ، كما لم يمثل الفن الفارسي في جملة هو الآخر ، كان أسلوبا جديدا له مميزات الخاصة .

وثمة منمنمة فريدة تصور أسطورة من الأساطير الخارقة التي تزخر بها هذه المخطوطة . ومما هو جدير بالانتباه فيها عمر الميَّار ، تلك للشخصية الشهيرة بالمخطوطة (وأهل المقصود بها عمر بن الخطاب رضي الله



لوحة (٥)

فيها من كل زوج اثنين إنسانا وحيوانا وطيرا ، ويقل
 إن إبليس كان يتوعد بإغراق هذه السفينة ، لذا أخذ
 أولاد نوح بمنزله ، وللقوا به إلى اليم (لوحة ٤)
 وشهد عام ١٥٨٠ بدء مرحلة جديدة من النشاط
 الفني ، فقد أمر « أكبر » بإعداد موسوعة جديدة
 لتاريخ العالم الإسلامي ، خلال الألف عام السابقة التي



لوحة (٤) ديوان حافظ - تلك فرج ١٠٩٠ - فريق جلاله بوشاشان .

ينقلهم الرأي ، لو نراه وقد أخذ يتابع بناء عاصمته
 الجديدة فتحبور سيكرى .

كانت منمنمات عهد أكبر متنوعة ، منها التاريخ
 العام ، والسير الذاتية ، والنقول عن النصوص
 الهندية والشعر الفارسي ، عل نحو ما نرى في منمنمة
 من ديوان الشاعر حافظ تمثل سفينة نوح وقد حمل



لوحة (٣) الاميراطور باير يسقط من جهاده . مدحمة اكبر ١٩٨٨ للتصيف
القرصى شيرينلى .

تنتهى عام ١٠٠٠ هجرية (١٥٩١ - ١٥٩٢ م) وهي « تاريخ الألف عام » ، ومن بين أحداثها الحادث الذي كان يصور حصار الخليفة « المأمون » لمدينة بغداد عام ٨١٣ م (لوحة ٥) . وعلى الرغم من هذا فإن رجال الدين لم يطمئنون الاطمئنان كله لمقيدة « اكبر » وتوجهاته الدينية .

وفي هذا العام الذي أمر فيه « اكبر » بإعداد تلك الموسوعة أمر بترجمة ملحمة « المهابارات »^(٦) من اللغة السنسكريتية وسماها « رزم نامه » (كتاب الحروب) ، ثم ما لبث أن اتبع هذا العمل بعمل آخر هو ترجمة ملحمة « الرامايانه »^(٧) من السنسكريتية أيضا مزودة بالصور الإيضاحية .

ولقد حفزت « اكبر » طبيعته التوفيقية إلى أن يستعين بفنانين من مختلف الأديان يشرف عليهم أساتذة وفدوا إلى الهند من فارس كما أسلفت . كذلك ضم بلاطه عددا من اليسوعيين البرتغاليين الذين جهدوا جهدهم في أن يرضوا الامبراطور وحاشيته إلى المسيحية ولكنهم لم يفلحوا . وكان غرض اكبر من ضم هؤلاء اليسوعيين إتاحة فرصة أوسع للمناقشات الدينية التي كانت تدور في مجلسه وما لبث أن امتد أثر التصوير الأوربي إلى التصوير المغولي ، كما هي الحال في الناظر الطبيعية التي نراها مثلا الطرف البعيد من المنمنمات المغولية يحاكون بها الصور الأوربية ، ما صور منها وما طبع على الحجر أو المعدن ، وقد يغالون فينقلون الموضوعات الأوربية المصورة كما هي .

بدأت لأول مرة تظهر بعض عناصر التصوير الأوربية مثل اتباع قواعد المنظور وتقنية الإشراق والعتمة^(٨) ، ومن ثم كان التحول الذي امتزجت فيه الخطوط والألوان

الفارسية بالواقعية الأوربية والأساليب الهندية المحلية . رغذا التصوير المغولي في صدر القرن السابع عشر فرعا مستقلا قائما بذاته من فروع التصوير الإسلامي .

== ٥ ==

وما لبث اكبر أن مرض في سبتمبر ١٦٠٥ فلقى ربه بعد شهر واحد من المرض ، وما إن اعتلى ابنه سليم العرش من بعده حتى أضفى على نفسه لقب « جهانجير » أي مالك العالم (١٦٠٥ — ١٦٢٧) . وعلى الرغم من أن مذكراته توحى بأنه كان حاكما مستبدا لا يثبت على رأى ، إلا أننا نراه مرة رحيمًا بالصوان كما هو رحيم بالإنسان ، ومرة نراه غير رحيم . ومن رحمته أنه حين رأى أفياله ترعد فرانسها من برودة الماء في الشتاء أمر بتدفئة المياه لاستحمامها . وكان متدفقا للجمال توافقا إلى المعرفة ، وكما كان رجال بلاطه حريصين على أن يدخلوا السرور إلى نفسه ، فيجمعون له من الأخبار ما هو عجيب ، ويتحفونه من الهدايا ما هو غريب ، فيجلبون إليه ما هو غير مألوف من حيوان البلاد النائية مثل حيوان الزبرا الذي خيل إليه في مبدأ الأمر أن الخطوط التي تملو ظهر هذا الحمار ليست من فعل الطبيعة وإنما هي من صنع صانع ، وما لبث بعد أن رآه أن ضمه إلى حديقة حيوانه . وثمة فنان من فناني هذا العصر يسمى الأستاذ منصور رسم هذا الحمار في أبداع صورة (لوحة



لوحة (٦) حمار الزبرا . تصوير منصور . عهد جهانجير مشط لكتوريا والبرت بلندن ١٦٢١ .

مع مرور الزمن يختلف الأثر الفارسي شيئا فشيئا ، وتعم النزعة الواقعية والانزمام بتصوير مشاهد الطبيعة مع مراعاة الدقة التامة ، كما اتسم هذا العهد بتغيير ملحوظ في الدرجات اللونية للمنمنمات ، هذا إلى التوسع شيئا في استخدام تقنية الإشراق والتمعة .

كان جهانجير يلا ريب عاشقا للفن يؤثر الكيف على الكم ، على الضد من أبيه الذي ملا الرسم الملكي بكثرة من الفنانين ، لما إن أعلّى جهانجير العرش حتى تخلص من جملة منهم . وقد خالف فنانون جهانجير النهج الذي انتهجه مرسوم أبيه « اكبر » من الانزمام في تصاويرهم بالقوة دون الرفاهة ، فإذا الابن ينجح نهجا آخر فيؤثر الرفاهة على القوة باستخدام اللون وادعة وإيقاعات أقل عنفا وتصميمات أكثر تنظيما ، هذا إلى أن تصوير البشر والحيوان أخذ في عهده ظاهرا أشد عمقا وأكثر جهدا . فعلى حين أطلق « اكبر » العنان لمصوريه يصورون ما تلع عليه أعينهم ولا سيما الطير والحيوان والبهائم عن موضوعية واقعية ، إذ أهم في عهد الابن يلون نزواته وطيشه . من هذا أنه حين أراد أن يصور « غنايت خان » أحد رجال حاشيته في فراش الموت . وهو في النزاع الأخير لإدماثة الأفيون أمر بأن يحمل إليه هذا الأخير من بيته وهو يستنصر ليكون بين أيدي مصوريه . وقد مات الرجل بعد يوم واحد من تصويره (لوحة ٧) . وعلى حين كان « اكبر » يميل إلى التقريب بين الديانات بعضها وبعض ، فيأمر بتصوير آلهة الهند كما يأمر بتصوير غيرها ، لم يأخذ جهانجير برأى في هذا الموضوع .

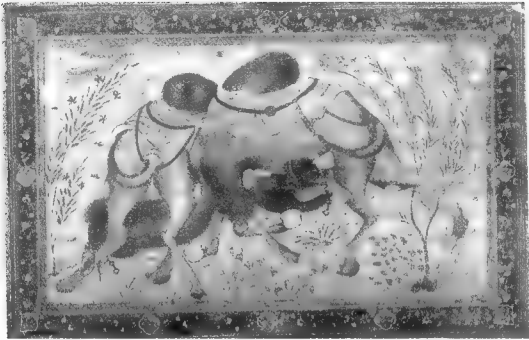
وكان التشابك بين الحيوان موضوعا محببا لمصوريه الهند من قديم الزمان ، ومن هذا تلك اللوحة المعروفة على جدران كهوف إجانثا التي تمثل العراك بين الثيران . ولما كان من أحب الرياضات عند ملوك الهند ما يقام هر

ومع ربح جهانجير بالفنون فقد كان معنيا بما يفيد شعبه ، وكانت أيامه تتسع لاستقبال زائريه والقضاء في حوائج الناس ، حتى إنه لكي يُيسر على طالبى الحاجات مشقة السعى إليه جعل على باب قصره جرسا يتدل منه حبل يشده صاحب الحاجة فيمكن هذا إيذانا له بالدخول . وعلى الرغم من تعدد حريم البلاط فقد كان جهانجير ولما بزوجته « نورجهان » التي كانت ابنة لرجل فارسي ، وكانت مولعة بالفنون كما كانت ذات خبرة بالعمود والأزياء جادة كريمة حاذقة في الرماية ، وكانت إلى هذا كله تميل إلى تدبير المكائد والمؤامرات وتجيد هذه الهواية إجادة كاملة . ولقد لعبت دورا في تطوير فن التصوير المغولي بإشاعتها إحساسا جديدا بالبرقة تجل في الثياب البيضاء الرهيفة الشفافة للرجال والنساء على السواء ، كما تجل في الرخام الأبيض المكثف في تصوير العمائر ، وفي فيض الألوان المخففة حتى باتت حقبة حكم جهانجير العصر الذهبي للتصوير المغولي .

وكانت مدرسة جهانجير للتصوير تعنى أول ما تعنى بالأحداث التي تجري في البلاط الامبراطوري ، وإذا بها



لوحة (٧) صائب خان أحد رجال حاشية الإمبراطور جهانجير على فراشه
لوقت ١٦٦٨ ، المكتبة القيدالية باكستون.



لوحة (٨) معركة الابل . تصوير هونهار ١٦١٠ متحف اميروليان ببومباي

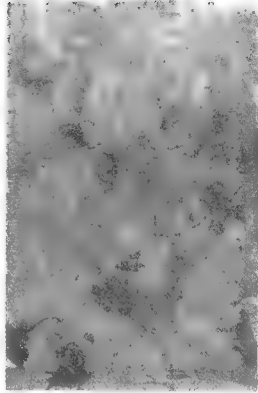
وثمة منمنمة أخرى لجهانجير وقد خرج لصيد الأسود ممطيا فيلا (لوحة ٩) ومن امامه نرى أسدا يبطش بتابع للاميراطور مما حرك الأخير ليرمى الأسد بهرته ، وإذا الفيل قد لف الأسد بخرطوميه ، وإذا الأمير هرويز يخف على جواده لتجدة الرجل . وفي خلفية الصورة أسد يطارد رجلين وقد أخذاً يتسلقان شجرة طلباً للنجاة . وفي أمامية الصورة رجال أخذ أحدهم يتنزع بطه من برائن الباز . وقد صور هذه الصورة الفنان فروخ تشيلا عام ١٦١٠ .

وكما كان يحلو لجهانجير أن يبدول صورته كلها يحيط به أبنائه وحاشيته والسفراء ، وكذا تحيط به رموزه التي تدل على أن سلطته مستمدة من سلطة الله ، كما تدل على زكاء نسبه وجنوحه إلى العدل واستبواب السلام ، فكتريا

صراع بين الفيلة بعضها وبعض ، وكذا بين الأسود وبين الإبل وبين الكباش وبين الديكة . والجمال وإن بدا وادع مسترخيا غير أنه حين يثور من أعنف الحيوانات عراقا ولذا كان أخفى ما يخشاه الناس منه قضماته الوحشية ونجد التصوير المغول مليئا بصور العراك بين الإبر بعضها وبعض ، ومن أبدع ما صور من هذه المعارك بين الإبل صورة يحتفظ بها متحف أمير ويلز ببومباي (١٦١٠) جاءت على غاية من الدقة ، هذا إلى إبداع المصور في إبراز عنف الحركة (لوحة ٨) . وفي خلفية الصورة سحب جاءت على نهج التصوير الصيني الذي عنه نقل الفرس ، وفي أماميتها ثمة أشجار تتمايل مع الريح على نمط الأسلوب الفارسي ، وتعزى هذه المنمنمة إلى المصور الهندي هونهار في عهد جهانجير .



لوحة (١٠) جهانجير يحلم بزيارة شاه عباس له .



لوحة (٩) جهانجير ولد خرج لسميد الاسود منتظيا لبيلا .

على وجهه . وبطبيعة الحال لم يكن هذا اللقاء من إملاء الواقع بل من إملاء الخيال ، إذ كانت بين الامبراطور المغولي والشاه الفارسي حرب يستحيل معها هذا اللقاء . ويقال إن أبا الحسن نادر الزمان ابن المصور الفارسي الشهير . أقارضا الذى صور هذه المنمنمة عام ١٦١٨ لم يكن قد شاهد شاه عباس ، وإذا مضى يسأل هنا وهناك عن تصويره حتى إن كل من رأى المنمنمة لم ير شمة فرقا بين الشاه عباس حقيقة والشاه عباس تصويرا . ولقد أملى هذا الحلم على جهانجير شعوره الباطنى بما يجب أن

ما كان يجعل من هذه الصور لونا من ألوان الدعاية لنفسه خلقيا واجتماعيا وأدبيا . وكان شمة في حياته ما يزيح القلق من نفسه بأن يأمر مصوريه فيصورونهم وهم يقدمون له فروض الولاء والطاعة أو وهو يذيق خصومه صنوفا من العذاب مختلفة .

وثمة منمنمة يحتفظ بها « فريز جاليرى » بواشنطن تصور جهانجير وهو يحلم بمجىء خصمه شاه عباس الفارسي زائرا له (لوحة ١٠) ، وكانت هذه الزيارة مما ينشده جهانجير ويتمناه ، ولهذا بدت اسارير السرور



لوحة (١١) جهانجير يفتح الشيوخ بعض الكتب .

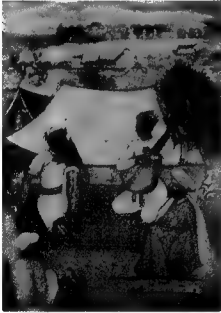
١٦١٨ حيث خرج فقهاء المدينة لاستقباله وعلى كل منهم جبة التشريفة . ويصكي جهانجير في مذكراته انه اهدى كل واحد منهم كتابا من مكتبته الخاصة . ولهذه المنمنمة أسلوبها المتميز ، وأكبر الظن انها لفنان بدأ ظهوره في عهد جهانجير ، يدلنا على ذلك خلوه من النزعة التحويرية ، التي كانت سائدة من قبل أيام الامبراطور أكبر ، ثم خفوت ألوانها ولطف إيقاعاتها . وقد جُسم الفنان أشكاله بتقنية شبيهة بتقنية « الإشراق والعتمة » التي نراها متجلية على كم أحد الشيوخ وهو يتسلم كتابه من الامبراطور حيث تبدو الإحباء بالأيام الثلاثة التي هي صفة لازمة من صفات التجسيم

تكون عليه الحال بينه وبين الشاه عباس ، فكم تمنى لو جمعت بينهما الأيام وعاشا في صفاء بعد ذلك النزاع الطويل الذي نشب بينهما من أجل الاستحواذ على مدينة قندهار . وكم حاول جهانجير مستخدما السبل السلمية الدبلوماسية لكي ينهى ما بينه وبين شاه عباس من نزاع ولكنه أخفق . وما لبث شاه عباس أن استولى على قندهار عام ١٦٢٢ ، ولم يتمكن جهانجير من الاستيلاء عليها لا سيما بعد أن خرج ابنه شاه جهان عليه . وتمثل هذه المنمنمة ذلك الفلق الذي كان يساور جهانجير حول هذه المعضلة ، فكم كان يتمنى أن يكن الأمر على غير ذلك ، فأخذ يطوع لأمانيه أفكاره وخياله وهوساته الناجمة عن إسمائه تعاطي الأفيون بأن يأتي إليه شاه عباس خاضعا طالبا الصفح ملتصقا الإبقاء ، وذلك ما يصوره لنا حلمه ، فنرى تلك الهالة الكبيرة التي تحيط بهما معا ، تلك الهالة التي قوامها الشمس والقمر والتي نشهدها في العديد من المنمنمات التي تصوره . وهذا الأسد الذي فوق الكرة الأرضية والذي علاه جهانجير وذاك الشرفوف الذي علاه شاه عباس دليل على ما كان يطمح إليه جهانجير ، فلقد كان مهزوما ، ولكن المصور لكي يحقق ما يجوس في نفسه أثناء حلمه رسمه على هذا الوضع .

ومن أنفاس المخطوطات التي تثبت في عهد جهانجير مخطوطة مصورة لمذكرات الامبراطور هي « جهانجير نامه » ولأسف لا يوجد من صور هذه المخطوطة إلا قليل مبعثر هنا وهناك . وفي متحف فريب جاليري ست منمنمات منها أشهرها منمنمة « جهانجير وهو يفتح الشيوخ بعض الكتب » (لوحة ١١) . فلقد كان جهانجير على صلات وثيقة برجال الدين مسلمين وهندوكيين ، وكثيرا ما كان يزور الناسك منهم في كوفهم أو يتلقاهم في قصره . وتمثل هذه الصورة زورة من زورات جهانجير لكجرات عام

الخلفية البعيدة . وما من شك في أن جوفاردان قد تأثر بما وقع بين يديه منها أو من صورها المطبوعة ، فإذا هو يصور بهذا الأسلوب مشهداً هندياً بحثاً ، إذ نرى خلف الخيام منظرًا للبيوت قرية هندية أسقفها من القش ، ومع هذه البيوت قبيلة وعربة تجرها الخيل ، هذا إلى مشاهد عامة تمثل الحياة اليومية في قرى الهند (لوحة ١٢) .

وتولى جهانجير عن ثمانية وخمسين عاماً عن مرض في قلبه زاد في حدة إدماجه الضرر والأميون وإسرافه في معاشرة النساء . هذا إلى ما كان في محيط أسرته من مؤامرات تحاك له ، ثم ما كان من تعدد أبنة وبلى عهده عليه .



لوحة (١٢) حفل موسيقى خلوي ١٦٢٥ تصوير جوفاردان . مكتبة تسمتريوتشي بديان .

وثمة منمنمة بديدة من عهد جهانجير تمثل ناسخاً نحيل الجسم ينقل مخطوطته من أخرى كبيرة ، ارتدى جُبَّةً حريرية التصقت بجسمه وبدت أصابعه وقد التصق بعضها ببعض لكرسنته ، وقد انكب على النسخ انكباباً لا يشغل عنه ، ويبدو أن هذه الجلسة كانت عادة قديمة له . ونراه وقد أسند ظهره إلى حضيض ضخمة كما وضع قدمه الأيمن على وسادة طرزت بالقصب ليتيح لأصابعه أن تتحرك في يسر ، وإلى جواره نواة صينية بيضاء عليها رسوم زرقاء كم استند مما تحويه من حجر أسود نسخ به صفحات وصفحات لا حصر لها . ويكاد الهذرة الذي يسود الصورة يوحي بأنه ليس ثمة إلا صرير الريشة على صفحات الورق وإلا سعال يتناوب الناسخ في الحين بعد الحين ، وما أبعد ما بين زركشة الزهور الجميلة التي تكاد تتأرجح من السجادة التي جاعته هدية من الإمبراطور وبين تلك الدكة التي تغشى الباب المفتوح وراءه . ويكاد يوحي هذا التركيز على بورتريه الناسخ المثقل بالأصباغ السمكية والذي بدا شيء من التضاؤل النسبي^(١) على وجهه أن المصور كان حريصاً على أن يسرع في تصوير هذا الناسخ قبل أن تدركه المنية .

ولقد كانت الحياة اليومية بمشاغلها مما يجتنب جهانجير ، كما كان يقضى جل وقته مشغولاً بأمور البلاط ، وهذا وذاك مما شغل المصورين المغول بتصويره ، كما كانت لهم أسوة في التصوير الأدبي . وثمة صورة من تصوير الفنان الهندي جوفاردان لحفل موسيقى خلوي نشهد فيها موسيقيين يعزفان بين يدي ولى من أولياء الله نراه جالساً وقد جلس أمامه تابع له . وجاءت هذه الصورة على نمط الأسلوب الأوربي الذي عهدناه في لوحات المصور البندقي جورجونى فيما ابتكره من صور حفلات الموسيقى الخلوية ولا سيما تصوير المشاهد



لوحة (١٢) ضريح تاج محل

توفيقيّة في حسّه الفنّي ، كما لم تكن له طموحات جدّه العسكري .

وقد جدّ تغيير على فنّ التصوير اللؤلؤ في عهد شاه جهان ، إذ أخذنا نلمح فيه مزيداً من ملامح ثراء البلاط الامبراطوري ورجائه الذي كان قد بلغ في ذلك الحين ذروته . وعلى الرغم من المهارة التقنيّة الواضحة لكن ثمة فيضاً يوحى بالاتجاه الحثيث نحو الاضمحلال ، فقد أخذ التأكيد على الابوة يطغى ، كما زادت النزعة التكلفيّة^(١) في رسم التفاصيل الدقيقة لدرجة تدعو أحياناً إلى الملل ، تعوضها المسات الرائعة ويهاه الألوان ورسم الاطراف بعناية شديدة ولا سيما الأيدي ، وإن لمسنا أحياناً بعض الجمود .

وما أكثر الممنمات التي بذل فيها المصورون غاية جهدهم والتي جاءت تصوير عظمة بلاط شاه جهان وجلاله وقد تآكلت فيها الألوان تآكل طلاء الميئه . ومن بين هذه الممنمات صورة بارعة التوازن في تكوينها الفنّي (لوحة ١٤) ١٦٤٥ ، إذ نرى شاه جهان إلى اليمين من الزكن الأبعد من الصورة ، كما نرى رجال البلاط وقد وقفوا

كان الأمير خورام - كما كان أبوه - أمهما راجهوتيّة . وعاش أيامه الأولى في بلاط جدّه الامبراطور اكبر الذي كان يؤثّر على كافّة احفاده . وكان نكاحاً لمأخ ، وحين شب كانت له جولات عسكريّة موفقة في حياة أبيه ، وما إن بلغ الرابعة عشرة من عمره حتى نال رتبة عسكريّة وتزوج للمرة الأولى ، ثم عاد فتزوج في عام ١٦١٢ زوجة ثانية هي أرجمند ابنة أخ نورجهان التي اتّخذت اسم نور محل ، وما لبثت أن لقبت بلقب شاع بين الناس هوه ممتاز محل - أي المختارة من بين نساء القصر ، غير أن الاسم أخذ يحرف شيئاً فشيئاً حتى صار « تاج محل » . وعاشت وكانت لزوجها كما كانت نورجهان وفيه لجهانجير ولكنها لم تشارك في التأمّر كما فعلت عمته ، وظلت منذ زواجها تنعم الى جوار زوجها بالسعادة ورزقت منه بأربعة عشر طفلاً حتى وانتهت الحثيّة بينما كانت تضع مولوداً لها سنة ١٦٣١ فشيّد لها شاه جهان ضريحاً تخليداً لذكراها ، ذهب الكثير من نقاد الفن إلى أنه يكاد يكون أقرب ألباني التي شيدها الإنسان الى الكمال ، فهو على ضخامة حجمه يبدو كما لو كان صيّاغ الذهب هم الذين شادوه بأروع جوهرة أبدعها ، فيقف المرء مذهولاً أمام جمال قاعدته المشكّلة من المرمر الأبيض والتي تشمخ فوق كل ركن من أركانها الأربعة منقّدة متعاقبة يتخاطف جمالها الأيصار (لوحة ١٢) . ومن الغريب أن هذا الضريح لم يظفر قط بأية لوحة مصورة خلال حكم زوجها الذي اتّخذ لقب « شاه جهان » أي ملك العالم في عام ١٦١٧ . وتنطق البيورتبيات التي تصور شاه جهان عن ملامح العنف والقسوة والإسراف في أبهة الملك . ويذكر لنا التاريخ أن شاه جهان لم يكن مثل أبيه ذا نزعة



لوحة (١٤) بلاط شاه جهان



لوحه (١٥)

أجرا بعد أن نكح ابنه أورانجزيب عن العرش . فعين
دهم المرض شاه جهان عام ١٦٥٧ هـ المتنافسون من
أبنائه على العرش ينالز بعضهم بعضا ، وكانت فترة
عصية مت بتاريخ المغول في الهند . وانتهى هذا النزاع
بأن كتب النصر لأورانجزيب الذى كان أكثر تشددا في
العقيدة من أخيه دارا شيكو الذى كان مقربا إلى أبيه
والذى كان سيجث العرش وكان متسلحا في الدين بينما
كانت الرغبة في التشدد هي السائدة . وما أن احتل
أورانجزيب العرش حتى قبض على أبيه عام ١٦٥٨ ونج
به سجيناً في قلعة أجرا كما قدمت حتى وافته منيته عام
١٦٦٦ ، فنصب أورانجزيب نكسه امپراطورا تحت اسم
عالمجير الأول .

== ٧ ==

وقد كتب لأرانجزيب أن ينهض بالامبراطورية المغولية
إلى الذروة بأسا وثورا بعد أن تم له الإيقاع بسلطنة
الدكن في أواخر القرن السابع عشر ، الأمر الذى أفسح له
في ملكه ، غير أن تنكحه لسياسة الامبراطور اكبر في

امامه صغوفاً . وكذا نرى فيلا يرفع خرطوميه وكأنه يحثى
الامبراطور . وإلى جوار القيل جواد رمادى اللون ، فلقد
كان تصوير القيلة والجياد في المنمنمات تقليدا راسخا
منذ عهد اكبر للدلالة على عظمة البلاط المغولى . وپورتريه
شاه جهان في هذه الصورة يرجع إلى الوقت الذى تلا وفاة
زوجته تاج محل ، لذا نراه وقد اكتسى شعره بالبياض .
وتلحظ في هذه المنمنمة أيضا « عقودا مفصصة » شاعت
في العمارة المغولية خلال عهد شاه جهان تعلق الأعمدة
الذهبية الزخارف .

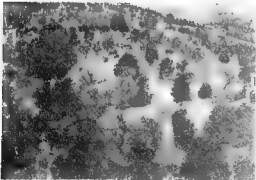
وثمة عدد كثير من پورتريهات تمثل النساء المغوليات ،
وعلى الرغم من الأسلوب التقليدى الذى لا يفرق بين المراء
ونظيره إلا أننا نلاحظ في هذه پورتريهات اختلاف
قسمات وجوههن ، الأمر الذى ينفى أنها لم تكن صورا
من إلقاء الخيال بل كانت صورا واقعية لنساء في البلاط .
ونرى في منمنمة من تلك المنمنمات (لوحة ١٥) ١٦٤٠
أن الثياب الرقيقة تشف عن لون البشرة . ومما يدلنا على
مهارة المصور تلك الدقة في تصوير جدائل الشعر وكذا
تصويره للأحجار الكريمة التى رصع بها الثوب . كما
نرى زهرة اللوتس التى أمسكتها الفتاة بيدها تضى على
الصورة طابعا هنديا .

وكما فعل اكبر وجهانجير حين أدرا بتدوين تاريخ
رسمى لمهديهما ، كذلك فعل شاه جهان فيما سماه « باد
شاه نامه » أو « شاه جهان نامه » ومع أن الصور التى
يضمها هذا التاريخ قد تتابع تصويرها على مدى الأيام
غير أنها لم تجمع إلا بأخرة مع نهاية حكمه . وأغلب الظن
أن تلك الذكريات مع صورها التى ضمتها هذه المخطوطة
كانت هي السلوى الوحيدة لشاه جهان خلال السنوات
التسع التى قضاه سجيناً في القلعة الحمراء بمدينة



لوحة (١٦) أورانجزيب وابنه محمد اعظم ١٦٥٨ متبعة ضمن مضمّن للصورة ١٦٦٠ مجموعة غامضة . تصوير بنشجر .

مستديرة جالسا على سجادة صغيرة ومن امامه تابعان يساندانه في تصوير يندقيته التي اشتعل فتيلها وخرجت منها قذيفة صوب غزالة اريدتها ثقيلة بالقرب من دمع ماء ، وعلى امتداد الصورة اشجار قصعة تنتهي إلى ربي خفيضة من ورائها تلال ، وتبدو في الأفق مدينة . وعلى مقربة من عالمير افياله وعلى أهدها هودج ذهبي مما يدل على ما كان عليه الامبراطور من بذخ خلال رحلات صيده ، وثمة حاملون وصيداوين ورجال من الحاشية هنا وهناك .



لوحة (١٧) عالمير يحمي الفلّان . متبعة ضمن مضمّن للصورة ١٦٦٠ تصوير تكتست برهتي بدبان .

التسامح الديني اثار عليه الراجبيت والهندوس فغدوا خصوما وأعداء بعد أن كانوا أصدقاء وحلفاء . وعلى الرغم مما كان لأورانجزيب من حماسة ونزق فلقد كان رقيق القلب ثاقب الفكر شديد الورع ، وكان سفيا متشددا ، لذا أمر بنسخ العديد من مخطوطات القرآن ، وهدم ما كان للهندوس من معابد وأقام كثيرا من المساجد . وحين بلغ التسعين من عمره - وكان قد أشرف على الموت - أحس بعد فوات الأوان بما كان لسياسته من إضعاف للامبراطورية وذلك لبعده عن التسامح الديني . وقد امتد تشدده الديني إلى أن سرح المصورين من المراسم الملكية وأبطل رعاية البلاط للفنون على اختلافها من تصوير ورقص وموسيقى ، الامر الذي أسفر عن تدهور الفنون ولا سيما التصوير بشكل لا تحطه العين . وعلى الرغم من أن القوة الدافعة للرعاية التي أولاهها شاه جهان للفنون ظلت مستمرة في السنين الأولى لحكم أورانجزيب ، إلا أن البلاط ما لبث أن فقد الاهتمام بالفنون . وبانحسار رعاية الامبراطور للفنون بدأ المصورون المسرحون يعتمدون على عيون راجاهوات الهند في الإمارات المختلفة هنا وهناك على أنه نشأ خلال حكم أورانجزيب أسلوب طغت عليه مشاهد المعارك العربية والصورة الشخصية الرسمية ولكننا مع ذلك نجد صورة لأورانجزيب من عمل المصور بيشتر الذي عايش كلا من جهانير وشاه جهان وقد وقف امامه وجهها لوجه ابنة الثالث محمد أعظم وكان عندها صغير السن ، وإلى يساره رجل ذو لحية سوداء هو ابن شقيق نورجهان (لوحة ١٦) .

وثمة صورة أخرى لنفس المصور تمثل « الامبراطور عالمير يحمي الفلّان » (لوحة ١٧) ، حيث نرى عالمير يرتدى رداء صيد أخضر وتحيط برأسه هالة

إلى رجال البلاط لوفق طموحهم وأطماعهم ، وغدت الراقصات يتآمنن كما تأمرت نورجهان من قبل ، وحظى المصارعون والمهرجون بالقلب النبيلة ، كما تولى العرش صبية صفار أغرار كان الأمر ينتهي بهم إلى حبل المشتقة ليحل محلهم كبار من السنين لا حول لهم ولا قوة وتكاثم دعى امرهم في أيدي غيهم .

وهذه الحالة من الضعف التي انتهت إليها الدولة المغولية أغرت بها كل نهاز للفرص وكل متآمر ، وإذا تلك الحال تغرى المغامرين من الدكن ومن أنجلترا ليشتروا في هذا الصراع على السلطة ، وإذا أفراد الأسرة المالكة تسمل عيونهم وتنقل جثثهم بعد موتهم لتلقى في السراء ، ويوصل الضيق بهم أشده حتى كان الأمراء يجذون في البحث عن رغيف عيش .

وعلى الرغم من هذا الانهيار الذي أصاب الدولة سياسيا واقتصاديا فلقد بقي الأدب والفن المغولي لهما حظوتهما ، فترى محمد شياه على الرغم من استفاد قواه بتلك الحملات التي شنّها عليه نادر شاه واقتحم عليه الهندستان ناهيا ساليا ، لم تصرفه تلك الحروب عن ولعة بالفنون إذ كان موسيقيا موهوبا وذوقا لفن التصوير ومولعا بجمال الحدائق حتى سمي « عاشق الخمة » . وشمة منمنمة تمثله وسط جديقته وقد حمل على محفة بدا فيها بدينا . وكما حاول هذا الامبراطور أن يعيد الأمن والاستقرار إلى الامبراطورية المتداعية ، غير أن هذا لم يكن في طاقته . وعلى الرغم من هذا اللشل السياسي الذي منيت به الدولة المغولية فقد عاشت لها حضارة بعد . وكان عهد محمد شاه يتميز على العهد الأخرى بأسلوب خاص في التصوير حيث تتباين الألوان تباينا تاما وتتلون السماء بلونين أحدهما أحمر يرتقالي والاخر ذهبي له

وبعد أن خلف أورانجزيب العرش غدا التصوير المغولي مضجلا منجلا شأنه في ذلك شأن الامبراطورية نفسها . على أن التصوير المغولي ظل حتى عهد محمد شاه (١٧٢٠ - ١٧٤٨) يحتفظ تقنيا بشيء من الأبهة السابقة . وحين غدت الحياة الاسترطالية فيها إسراف في الترف والمذات والشبهوات كان لهذا أثره في التصوير ، فإذا نحن نرى أن الصور المليئة بموضوعات الحريم وحفلات الرقص والموسيقى ومجالس الشراب وحياة المشاق هي الطابع الغالب على التصوير .

وحيث أطل عهد عالمجير الثاني (١٧٥٤ - ١٧٥٩) اختفى ما كان للمغول من عظمة سائلة ، وذلك بعد هزيمة المغول في معركة پانيبث حتى إن « شاه علم » (١٧٥٩ - ١٨٠٦) الذي خلف عالمجير الثاني كان امبراطورا اسما لا فعلا ، وإذا الفارات المتتالية لنادر شاه والسيخ والمهرات تاتى على كل ما في الخزائن الامبراطورية . وكذا انتهيت منمنعات كثيرة نفيسة ، وأدى عدم الاستقرار السياسي والفوضى الاقتصادية إلى الانحلال الخلقي

وعلى الرغم مما فقده المغول أرضا وثراء فلقد بقوا محتفظين بتقاليد بلاطهم المتداعى ، وبقي الفنانين يحتفظون بصورة من أرواق الاستشفاف للمنمنمات القديمة التي توارثوها عن أسلافهم ، وبها تمكنوا من إعادة تصوير المنمنمات القديمة حتى إنه أصبح يضل على المتخصصين التفرقة بين ما هو أصل وما هو فرع ، ولكي يعطوا تلك الصور صفة الأصل كانوا يختمونها بالخاتم الملكي .

وقد تعاقب على العرش أباطرة مغول من الكثرة بمكان حتى يضيق المقام بحصرهم . وكان أمر تولى العرش مرده

جاذبيته ، وتصور الشخص تصوراً الكلفة والالتزام بالرسميات وأطراح استخدام الطلاء السميك .
وحين تمزقت أشلاء الدولة أخذ كل نبيل من النبلاء الأقوياء يؤسس له دولة مستقلة ، فكان لأحدهم ولاية في البنغال ، كما كان لآخر ولاية في أوده ، وكما كان لثالث ولاية في حيدر آباد وهكذا . ومع تعدد هذه الولايات تعددت مدارس التصوير التي ترسّمت خطى المدرسة المغولية وازدهرت وأتت ثمارها ، وبقيت دهرى العاصمة تعيش على إعادة تصوير ما هو قديم في ثوب جديد ، مثل مشاهد البلاط والصيد والطراد على الرغم مما كان هناك من عوز في الألوان والأصباغ التي كانت ذات قيمة عالية ، من ذلك صمغ اللانزويد . ومع تعدد المدارس الفنية في الولايات المختلفة فلقد كان ما يصدر عنها جميعاً يشبه بعضه بعضاً ، وكانت هذه الصور مع تشابهها

جميعاً تتذبذب بين الأخذ بالأسلوب الأوربي الذي ينزع إلى التظليل والأسلوب الإسلامي الذي ينزع إلى الأسطح الأحادية اللون الذي لا تدرج فيه .

وكان لانتقال العدد الأكبر من مصوري المدرسة المغولية إلى رحاب بلاطات الأمراء الراجهوت الفضل في انبثاق « المدرسة المغولية الراجهوتية » التي سيطرت خلال النصف الأول من القرن الثامن عشر على المجال الفني في الهند ، وهي وإن احتفظت بالتقنية المغولية إلا أنها استخدمت الموضوعات الراجهوتية . وفي نهاية القرن الثامن عشر فقدت تقاليد المدرسة المغولية حيويتها بعد أن أخذ التدهور بتلابيبها طوال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فضلاً عما حققته عناصر التصوير الأوربية المقصية من تخريب ، فانتهت إلى غير رجعة رغم كل محاولات التجديد .

(١) سبى تعاليم النبوية على مبدأ خبط النفس الذي تساندته أسس لبرية : أولاً أن الوجود لا يتفك عن حزن وأسى ، فالخيبة يصورها المختلفة لا تكن بين طياتها غير ما هو مشين . وثانياً إن ما يجر إلى الحزن والأسى هو ماركب في الإنسان من شهوة . وثالثاً إنه لا سبيل إلى تحرير الإنسان من امتلاك شهوته له إلا بالانقضاء على هذه الشهوة . رابعاً ، لا يتأتى إلا إذا نهج في حياته السبيل ذات العناصر الثمانية : وهي الطهارة السلبية والأفراش النبيلة والقليل الحسن والعمل الصالح وانتهاج نهج شريف في الحصول على عيشه ولا يتراخى في بذل الجهد والواجب والانتهاك في عمله دون نظر إلى مسليجٍ إليه هذا العمل ، ثم صفاء الروح بالتحشُّر الربيعاني . ولم يترك بوذا تعاليم محدّدة للقيام بالشعائر الدينية ، كما لم يفضّ دعاة بعينهم لنشر دعوته ، فلقد كان أتباعه جميعاً فئة واحدة يترسّون خلفه ويتشربون مبادئه ويعيشون كاهنين لشهواتهم ضابطين لأنفسهم دون التورّط في عذاب بدني كما يفعل البراهمة ، ولكنهم كانوا إلى هذا يهيجون ملاذ الحياة ويترائون عمّا يمتلكون ، ويعتدون بوذا الأكبر نشاطاً بذاته من الكمال الأمل لا لسهولة أملاكه الفخيل . وبهذا الجانب المشرق من حياة بوذا كان إعجاب أصحاب المذاهب الدينية الأخرى بفنّها الهندوكية الحديثة تنمّ مع

الأخبار [النجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية (م . م . م . د) لكتاب هذه السطور]

(٢) ليس باليسير التعريف بالهندوكية نظراً لأن معتقداتها وطقوسها تتباين تبايناً شديداً بتعدد الأقاليم التي تتباين فيها هي الأخرى تلك المقاطع ، وكذا بين الطبقات المختلفة ، والمقارن أن الهندوكية ليست ديناً ولكنها نظام متكامل للحياة يشمل أكثر ما للإنسان من نشاط لم تتناوله الأديان اللاحقة ، وينتظم طريقة من طرق التعاضل بين الناس ، وكذا ينتظم أسلوباً من أساليب الحضارة العامة . وأكثر ما يميز الهندوكية التقليدية ما تشتمل عليه من رأى في تناسخ الأرواح ، وما يتبع هذا من أن الكائنات الحية كلها شيء واحد في جوهره ، ومن رأى معقد ظاهره تعدد الآلهة وإلهائه التوحيد أي الاعتراف بإله واحد إذ هؤلاء الآلهة ما هم إلا فروع من إله واحد . ومن رأى أزل ينزع إلى التصوفية والفلسفة الأحادية التي ترد الوجود والمعرفة والسلوك إلى مبدأ واحد ، ومن جنح إلى الأخذ عن المذاهب الأخرى لا للتفريق منها ، فهي تقضي على الأديان جميعاً لأنها من الشرعية . وهكذا تجمع الهندوكية بين عقائد شتى فيها كل ما يعين للناظر ، كما

تستوعب المفاهيم الدينية عامة منذ ظهور الفيدا التي هي لقدم كتبهم المقدسة إلى يومنا هذا ، وتحتي كلمة فيدا والبسنديتية العلم أي المعرفة ، ويعدها المؤرخون بها أنها فيض سمائي رباني تلقاه نقر من حكماء الهنودكيين السابقين يسمون البروشيين أي الحكماء إما إلهاماً فاضلوا بها هو أدنى أبدي فكانوا أقديب ما يكونون بالعيساط بين الخالق والمخلوق ، وإما تلقوه عن سلفهم ، وتلق الفيدا في أسفار أربعة أهمها وأقدمها ، الأربع فيدا ، [م . م . م . م . ث .] .

(٣) الجاهلية عتيدة من المفاهيم التي نشأت بالهند واستقرت بها ولم تتجاوز حدودها ، هدفها الاسمى أن تحقق للإنسان أربع مراتب الكامل ، إذ كانت تؤمن بأنه كان أمهر ما يكون عند ولادته متحرراً من أغلال الحياة التي تولده دون أن يأبى بالمصير المحتوم . والكلمة تعني المقتدر أو القاهر ، كما تعني التحرر من أغلال الحياة التي يقع عليها حس الإنسان . ولا ترى الجاهلية ضرورة في الاعتراف بكائن أول أعلى مرتبة من الإنسان الكامل ، ولهذا بعدها بعض علماء الأديان من المفاهيم التي تلعب إلى الإحجام . وتشكل روحها الفريدة التي تتميز بها في إيمانها بالقرامح بين الكائنات سواسية حتى اندماها شأنا ، ومن أجل هذا كانت عقيدة حب وترامح . ومع أن الجاهلية كانت تأخذ بالبراء للخالق يتناسخ الإله أنها كانت تؤمن بأن الإنسان روحاً لا صلة بينها وبين روح الكون بل تبقى خالدة قائمة بذاتها . وليس هذه حالاً خاصة بالإنسان وحده بل هي تمت الحيوان والنبات أيضا . ومما كان يحرم على الجاهلي أن يعبث أو يرقص على كائن ما ، وهذا كان أم نهايا لم جندا ، كما كان محرماً عليه أن يجمع لهما . وكان الزرعان منهم يتشددون على أنفسهم فيحسبون على اقوامهم وانزلهم ما يوجب الكرامة لتقول دون أن يخطئها كائن حي عند التناسل فيهمث [م . م . م . م . ث .]

(٤) Perspective المنظر هو تعاطي الأشياء ذات الأبعاد الثلاثة على سطح حل معين فتبدو كمنظومة ثلاثية على العمق [م . م . م . م . ث .] .

(٥) eclecticism الانشائي أو التوفيقية هي نزعة من مذاهب انتقاء الأفضل من بين المذاهب والأساليب والآراء الفلسفية أو الدينية أو الأدبية أو الفنية ، وكذا أعمال كبار الأساتذة وشعبها بعضها إلى بعض بعد تشكيلها تشكيلاً جديداً في إطار موحّد والخروج منها بمذهب جديد [م . م . م . م . ث .] .

(٦) المهابهاراته هي ملحة الهند الكبرى تتناول الحديث عن شعب يباراته أي الهند ، وتسلل أحداث ما يتيف حل ثمانية قرون بعدما من القرن الرابع ق . م . وهي لطل الأعمال في تاريخ الأدب ، وتتكون من مائة ألف بيت موزعة في ١٨ كتاباً ، ومن ثم فهي أطول من ملحمتي الإلياذة والأوديسا مجتمعتين ثمانتي مرات . وتؤرخ الملحمة بالأحداث الدينية والفصول التعليمية ، وتذكر حول الحبب الفيلية بين أبنائه واندر القسمة للمحروين باسم الهنات الحس بين أبناء كوكرو الهنوديين باسم الكوكرو الحس وذلك للسيطرة

على مملكة كوروكيشترا ، وأقلب الظن أنها لا تستند إلى حقائق تاريخية . ولقد كان لتضمين الملحمة بالموضوعات الدينية والأخلاقية والسياسية ما جعل منها موسوعة خصبة للمعلومات عن الحضارة الهندية وأهم مصدر يكتشف عن لثايل العليا الهندوكية في مقابل الثقافات الفيدية والبراهمانية [م . م . م . م . ث .] .

(٧) تشكل ملحمة رامايانه مع ملحمة مهابهاراته أعظم ملحمتين سنسكريتيتين في تاريخ الهند القديم ، وتؤري ملحفات راماه الصياد الذي تجسد فيه الإله فشنوبو الخلق ورأى البحر ، فصار خلقاً وحشياً كان قد اختطف زوجته سيتا وحبسها بقلعته في لاكا (سيلان) ، واستطاع راماه بعون الآلهة ويشلوه لاكشمن والأول المؤلفة من القرد والدببة استعادة زوجته سيتا والقضاء على المخلوق الوحشي وجنده . وتتضمن الملحمة ١٨٠٠٠ بيت تشعبها أجزاء سبعة ، وتؤرخ بروائع التشعبية والمكائبات الخيالية إلى جانب الخرافات التعصيفية المألوفة في الشعر الكلاسيكي . وليس هذه الملحمة خرياً من الخيال بل هي تقوم على سيرة رامه التي كانت في السنة الثس رقت تأليفها ، ومن ثم كان تأثير هذه الملحمة على الثقافة الهندية بلا خريب إذ كانت تروك بأحداثها العظيمة الهندوكية ، وقد ترجمت إلى أغلب اللغات المحلية في الهند وتلقى بها الشعر الأتجاهيون في الفسنيات الدينية . كما كانت ملحفات راماه أحد المصادر التي استقى منها المصوون الهندية موضوعاتهم ملحمة رامايانه [م . م . م . م . ث .] .

(٨) Chiaroscurd أو الظل والنور أو الفاتح والداكن هو تدرج أطراف الضوء والظل في التصوير من حيث إبراز الأشياء وإلأزات عن موضوعها ويصلتها ببعضها البعض في مكان بذات ، فيظهر التدرج في درجات اللون والظل المتفاوتة زيادة أو نقصاً ، سواء أ كان بيضاء ، وقد يستغله الفنان الإيحاء بمسمة وجدانية من حيث الدرجة الضوئية . والمعروف في التدرجات الضوئية تعين على «تجسيم» الأشكال ، ومن هنا كانت إضافة لآنى عنها لتجسيم الشكل الذي كان يكتفى في تصويره بالقط المعمل الخارجى [م . م . م . م . ث .] .

(٩) fore shortening التضاؤل النسبي هو إيحاء بالعنق الفراشي وباليد الثالث في سطح للوحة نتيجة ضبور أبعاد الأشياء وأحجامها شيئاً فشيئاً كلما أمعتا عمقا . وهي خدمة بصيرية تعضى لوبا من الزاين الإيحاء باستداد ذلك العمق [م . م . م . م . ث .] .

(١٠) mannerism الأسلوب التكلفي هو ما يعطى حل الأسلوب الفني من تسنح أو تناق أو لفرق ، وأهم خواصه المجالفة في إظهار القري الضعيفة أو إيالة أشكال الشفوس أو إضفاء التزير على المركبات والإيادات أو ارتحام التكوين الفني أو اللغلا في بعض النسب والمقياس وما يترتب على ذلك كله من استخدام اللوان الصارخة [م . م . م . م . ث .] .

حالة

أُمِّلُ الوقتُ لي
والجدرانُ تتأكلُ في نصوصٍ مُنْقَلَةٍ بالنبيين
أنا المحيطُ ..
طوبى لمن أذلَّ عليه . طوبى لمن يلجُ الماءَ على حالهِ . طوبى
لرجلٍ :
يَتَّبِعُ البياضَ المغطى باللكوث . يَتَّبِعُ الجثثَ / الرمادَ
التوابيت
الزجاجَ المرَّمَّ بالنفوسِ .
طوبى لسيدةٍ وحيدةٍ تَعْبَثُ بالفراشِ المقدسِ . تصعدُ في
انفعالها

إلى غيبةٍ من تفاصيلِ الكلامِ .. تقول :

جسدى الماء

ومتاهتى الأرضُ



أملُّ : أنا هو ..

ظلُّ المأخوذين

رجلٌ يشقُّ عن عتمةِ التاريخِ

كأنما يُدخِلُ أشباههُ الفراغَ



— الوقتُ لى ..

ولكم الفراغُ هيأتُهُ من عبادةِ الله

أبصرتهُ واسعاً ..

فازدحموا ..

أنا .. هُوَ

ولدتُ على حافةِ الفقرِ

تُرَابُكُمْ ثيابى ..

أصابعكم يدي ..

.. وهوائى دليلُكم

نتيجة مسابقة رامبو

يسر مجلة « إبداع » أن تعلن عن نتيجة مسابقة « رامبو » ، لشباب الشعراء الذين سيشاركون في مهرجان الشعر العالمي ، الذي سيعقد في الاسكندرية والقاهرة بدءاً من ٢٤ أكتوبر الحالى ، وقد تم فحص القصائد المقدمة جميعها ، بمعرفة لجنة مكونة من :

أحمد عبد المعطى حجازى

إدوار الخراط

جابر عصفور

حسن طلب

وجاءت نتيجة المسابقة على هذا النحو :

١ = المركز الأول : للشاعر « أحمد يعانى » ، عن قصيدته : (القطرات) .

٢ = المركز الثانى : للشاعرة « هالة لطفى حامد » ، عن قصيدتها : (ممرات ما قبل الذبح) و (إشراقات من وحى رامبو) .

٣ = المركز الثالثى وكروا : للشاعر « محمد متولى » ، عن قصيدته : (حدث ذات مرة أن ...) .

٤ = المركز الثالثى : للشاعرة « أماني شكيم » عن قصيدتها : (قصائد) .

وسوف تُنشر القصائد الفائزة في العدد القادم من « إبداع » ، على أن يتسلم الشعراء مكافآت الفوز بعد النشر . والمجلة تدعو هؤلاء الشعراء الفائزين ، إلى الاتصال بإدارة المجلة أو الحضور شخصياً إلى مقرها : (٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ، الدور الخامس) بدءاً من يوم الخميس ١٠ / ١٠ / ١٩٩١ ، لكي يتم إعلامهم بتفاصيل المشاركة في المهرجان ، كما تتمنى المجلة لعشرات الشعراء والشاعرات الذين لم يحالف التوفيق محاولاتهم هذه المرة ، توفيقاً أفضل في المرات القادمة ؛ وتشكر لهم مساهماتهم الجادة .

من سمير سرحان إلى يوسف إدريس

أعمال يوسف إدريس وما كتب عنه عربيا وعالميا .

والجهد المبذول في هذا الكتاب جهد ضخم ، قام به سمير سرحان بمساعدة كوكبة من العاملين في هيئة الكتاب : سعيد عبد الفتاح وأحمد عنتر مصطفى ومحمد مبروك وشكري عبد الجواد وأمال صلاح وحسن سرور ومحمد الفيل واعتدل عثمان التي نسب إليها الإعداد ، وأشرف على الإخراج الفني سعيد المسري ، وعلى تنفيذ الماكيت أميمة علي أحمد . وإذا كان على المرء أن يقدر الجهد الذي بذله هؤلاء جميعا في إعداد الكتاب ، فإن لسمير سرحان تقديراً خاصاً ، على تكرار المبادرة ، فقد سبق أن رعى عملاً مماثلاً أعده فاضل الأسود بمناسبة حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل ، وما هو يقدم بهذا أكثر تميزاً وتقديراً ليوسف إدريس ، وذلك بالإشراف على إصدار هذا الكتاب الضخم الذي يمكن أن يفيد منه الشباب . ومن المؤكد أن عين سمير سرحان كانت على

لأمسية طيبة من أمسيات هذا الشهر (تحديداً في ٢٢ سبتمبر ١٩٩١) دعا سمير سرحان مثقفي القاهرة إلى حفل استقبال بمناسبة إصدار هيئة الكتاب لمجلد ضخم تكريماً ليوسف إدريس . والمجلد الذي تزيد صفحاته على الآلاف من القطع الكبير يحمل عنوان « يوسف إدريس ١٩٢٧ - ١٩٩١ » ويحتوي على مجموعة من الدراسات التي سبق نشرها عن كتابات يوسف إدريس ، في القصة القصيرة والمسرح والرواية ، خلال فترة زمنية تمتد منذ عام ١٩٥٥ حين كتب طه حسين مقدمة « جمهورية قريشات » التي صدرت عام ١٩٥٦ (عن الكتاب الذهبي) إلى وفاة يوسف إدريس في أول أغسطس الماضي ، حين كتب كل قائد مصر ومثقفها ، معبرين عن إحسانهم الفلج بلقد يوسف إدريس . ويضم الكتاب إلى جانب المقالات والدراسات المختارة شهادات لعدد من مثقفي مصر ، فضلاً عن مجموعة من الوثائق والصور . ويختتم الكتاب ببibliography جيدة عن

الشباب عندما حُدَّ الصعر الذي يباح به الكتاب بما لا يزيد من عشرة جنبات ، رغم أن التكلفة الفعلية للكتاب تزيد على ثلاثة أضعاف ذلك .

وإذا كان هذا الكتاب الضخم تحية تقدير من الهيئة المصرية العامة ليوسف إدريس ، فيه شهادة حب من سمير سرهان الذي وظَّف كل إمكانيات الهيئة وشبابها للفرار من الكتاب في زمن قياسي . وأنا أعرف مدى الحب والتقدير اللذين يكنهما سمير سرهان ليوسف إدريس بحكم الصداقة التي تربطني بالآخرين منذ عهد غير قريب . لكن الأمر ، في هذا السياق ، يجاوز الصداقة إلى الوعي بالقيمة التي ينطوي عليها إبداع يوسف إدريس ، وإلى الوعي بالدور الذي ينبغي أن تقوم به الهيئة المصرية العامة للكتاب .

وأعترف أنني منذ أن رايت هذا الكتاب الضخم ، وعندما تصفحته ، وأثناء تعرفي محتوياته في هدوء ، كانت تلح علي ذهني ملاحج مشهدين ذاتيين لا يمكن نسيانهما . ولا خير من ذكرهما لما لهما من دلالة تتصل بالمعنى الجليل الذي ظل يوسف إدريس يمثله في حياتنا . ويرتبط أول هذين المشهدين بهذا الشهر تقسه ، شهر سبتمبر الذي صدر فيه كتاب يوسف إدريس ، ولكن منذ عشر سنوات على وجه التحديد ، أي عام ١٩٨١ ، حين تم نقل (= طرد) أكثر من ستين أستاذا من الجامعات المصرية ، وسجن بعضهم . وكنت بين المفصولين مع أستاذنا الجليل المرحوم عبد المحسن بدر والأصدقاء عبد المنعم تليمة وصحن حنفي ونصر أبو زيد وسيد البحراوي وأمينة رشيد . وكان يوسف إدريس لا يكف عن الاتصال بنا والاطمئنان علينا ، خلال الأيام الحزينة لهذا الشهر ،

وأنتابته نوبة من نوبات الكرم الشرقي (وكنت أداعبه بذكر قصته « تحويل العروسة » التي نشرها في يوليو ١٩٥٧) فكان يلح علي دعوتي لزيارته للغداء معه في الأهرام يومياً تقريباً ، ليعين للجميع مساندته لكل الذين فصلوا من الجامعات المصرية في الخامس من سبتمبر عام ١٩٨١ . ويقدم ما كنت اعتذر له عن الذهاب كان يلح في الدعوة ، ويحث أمل دنقل العزيز (رحمه الله) ليجبرني جراً إلى الأهرام . ولما يس من ذهابي إليه جاء هو مع جمع من الأصدقاء الأبناء الذين لم تتلقهم سهام هذا الشهر . وقضينا سيرة لا تنسى حتى الصباح . ولم يتوقف يوسف إدريس عن السؤال والاهتمام ، والتأييد والدعم ، حتى بعد أن ذهبت إلى السويد ، لكي أعمل أستاذا زائراً بجامعة دارسي كامل . وهناك عرفت أن يوسف إدريس أحد المرشحين لجائزة نوبل ، وأن جامعة استكهولم التي كنت أعمل بها هي إحدى الجامعات التي قامت بترشيحه لهذه الجائزة .

أما المشهد الثاني فيرتبط بذكراتي سبتمبر نفسه ، ولكن من العام الآخر (١٩٨٢) هذه المرة . وكان ذلك بعد أن عدت إلى جامعة القاهرة ، مع بقية الزملاء والأصدقاء ، وإلى مجلة « فصول » التي كنت أسهم في الإشراف عليها (نائباً لرئيس التحرير) . وكان عدد فصول الجديد الذي نخطط له هو عدد « القصة القصيرة » (العدد الرابع ، المجلد الثاني ، يوليو - أغسطس ١٩٨٢) . وبعد أن خططنا للعدد بأفضل ما يمكن ، ليشمل اتجاهات القصة القصيرة وقضاياها الأساسية ، وكلفنا الكتاب بالكتابة ، واكتملت مراد العدد ، فوجدنا بأن من وعد بالكتابة عن قصص يوسف إدريس القصص لم يتجهز وعده . وأهل علينا شهر سبتمبر ، حيث موعد صدور العدد وليس بين أيدينا عن

قصص يوسف إدريس القصصية سوى إجاباته عن الأسئلة التي قام بصياغتها الصديق عز الدين إسماعيل رئيس التحرير .

وكان من المستحيل أن يصدر عنه ضمن من فصول عن قصة القصصية وليس به دراسة عن قصص يوسف إدريس القصصية . (وكان يوسف نفسه لا يتردد في أن يقول لي ضاحكا : وهل هناك أحد في القصة القصصية غمري ؟) . ولم يكن أمامي من حل لهذا الموقف سوى الترجمة . ولحسن الحظ ، كان قد صدر كتاب

كيربشويك P.M. Kurpershoek بعنوان « قصص يوسف إدريس القصصية » عن بريل لينن عام ١٩٨١ ، ففقت باختيار قسمين من فصول الكتاب (القسم الأول من الفصل الثالث وهو عن الملاح الفكرية للمرحلة الواقعية ، والقسم الأول من الفصل الرابع وهو عن الرسالة الفكرية للمرحلة اللاحقة) وضممتها معا ، ووصلت الليل بالبنهار حتى تنجز الترجمة بما لا يعرقل صدور العدد . وأذكر أنني أشرت مع الصديق سامي خشبة (وكان مديرا لتحرير « فصول » في هذا الوقت) في ترجمة الفقرتين الأخيرتين من القسم الثاني ، وكانت الفقرة الأولى بعنوان « حرب الأيام الستة وعيد الناصر » أما الفقرة الثانية فكانت عن نموذج « الشيخ » في قصص يوسف إدريس . وكى تلحق بموهب الطبيعة ، طلبت من السيدة / اعتدال عثمان (وكانت سكرتيرة لتحرير مجلة فصول ، وكنا ندرجها على الترجمة والكتابة في هذا الزمان) أن تقوم بمساعدة الصديق سامي خشبة ، وتوليت المراجعة ، ونقل النصوص القصصية من مصادرها الأصلية في كتابات يوسف إدريس نفسها . ولكن بعد أن تمت الصياغة النهائية للترجمة كاملة ، تدرج الصديق عز الدين إسماعيل من نشر الفقرتين

الخاصتين بكل من « حرب الأيام الستة وعيد الناصر » و« الشيخ » ، ودعمه في التخرج سامي خشبة الذي أسهم في ترجمة هاتين الفقرتين ، واقتنعت معهما بنشر الدراسة دون هاتين الفقرتين . وكتبت للدراسة مقدمة ، وذيلتها بتوقيع « التحرير » لأنني لم أكن أوقع باسمي على ما أكتبه من تقديم أو أقوم به من ترجمة في مجلة « فصول » حين كنت أعمل بها (ويذكر قراؤها ترجمتي لدراسة لوسيان جولدمان عن « علم اجتماع الأدب » في عدد يناير ١٩٨١ دون تسمية للمترجم) .

وصدرت فصول في موعدها تماما ولحق يوسف إدريس بالدراسة المترجمة ، وألح عليّ في ترجمة بقية كتاب كيربشويك ، وأخبرني بأنفاله مع نافر على ذلك . ولكني اعتذرت له بضيق الوقت وكثرة الأعباء . وقد استقر صبه الترجمة على رفعت سلام في النهاية ، وصدرت الترجمة كاملة عن دار شهدي عام ١٩٨٧ ، لكن دون إشارة في المقدمة إلى ما ترجمته مجلة « فصول » أو إلى تعريفيها بالكتاب .

ويبدو أن السهوق قد انتقلت عدواه إلى الكتاب الضخم الذي أشرف عليه سمير سرحان ، فقد احتوى الكتاب على ما ترجمته في « فصول » عن كيربشويك بنصه ويتألف من « التحرير » . ولكن إذا كانت كلمة « التحرير » توميء إلى صاحبها في المجلة فإنها لا توميء في الكتاب إلا لمن أشرف على الكتاب وأعدّه . وهذا خطأ يجاوز السهوق ، ونقيصة يبرأ منها سمير سرحان الذي فوجيء بما حدث عندما سألت عنه . ومن المفارقات الطريفة أن نشر هذه الترجمة بالصورة التي نشرت عليها منذ عشر سنوات ينطوي (فضلا عن التجاهل العيب ، المتعمد ، لجهد الآخرين) على ثلاثة جوانب فاقمة من التقصير :

أولها الإبقاء على المحذوف المسكوت عنه من ترجمة
فصول . وقد كان ذلك مبرراً عام ١٩٨٧ بسبب حساسية
الموقف السياسي . ولكن هذه الحساسية اختلت ،
وانتقلت ، خصوصاً بعد أن قرأ الناس هاتين الفقرتين في
الترجمة الكاملة التي أعدها رفعت سلام ونشرها عام
١٩٨٧ . وثانيهما عدم الأمانة في عدم النص على أن
ترجمة فصول ترجمة إعدادية ، فهي ترجمة قامت على
ما يشبه « المونتاج » الذي يختار ويحذف ويهيئ ترتيب
الفقرات . ولذلك فإن ترتيب المراجع في الترجمة ليس هو
ترتيبها في الكتاب المترجم عنه ، فالحامش السادس
والشعرون من الترجمة - مثلاً - يقابل الهامش السابع
والأربعين من هوامش الفصل الثالث من الكتاب ،
والهامش السابع والشعرون من الترجمة يقابل الهامش
الثالث من هوامش الفصل الرابع من الكتاب ، ومثل ذلك
كثير . ويرتبط ثالث هذه الجوانب بعدم الالتفات إلى
تصويب الأخطاء التي وقعت في عدد « فصول » ، بسبب
الحرص على صدور المجلة في موعدها ، وبسبب بعض
السهور الذي انتاب ترجمتي بسبب العجلة . وقد وقع
السهور والخطأ في نص الترجمة وهوامشها على السواء .
ويعرفها من قام بالترجمة ، ومن كان يمكن أن يقوم
بالتصويب لو لم يتم تجاهله .

مهما يكن من أمر ، فإن هذا الخطأ الذي وقع لا يقلل
من قيمة الجهد الذي بذله سميح سرحان في الإشراف على
هذا الكتاب . وأحسب أنه ضيق وقت ، وحسن ظن سميح
سرحان ببعض مساعديه ، هما اللذان أدبا إلى هذا الخطأ
الذي لم ينتبه إليه ، وأدبا إلى بعض السلبيات التي
تحتاج إلى وقفة أكثر تفصيلاً ، ولكن الإشارة إلى أهمها
واجبة ، فمن غير اللائق أن يتم تجاهل نقاد من أمثال

سينا قاسم وهدي وصفى وفريال غزول وأمير اسكندر
وأمين الميوي وفؤاد دويقة وغيرهم ، بكتاب من أمثال
نعمان عاشور وأحمد حجازي وفتي غانم وغيرهم ، في
مقابل نشر أكثر من دراسة لكاتب واحد في أكثر من حالة
لافتة . والأسماء التي نقرأها في الشهادات تدفع إلى
الأسئلة : لماذا يحتوى الكتاب على ما كتبه عبد الفتاح
البارودي ويترك ما كتبه فحى الإبياري ؟ ! وهل يغنى
ما كتبه اعتدال عثمان عن ما كتبه حسن شاه وسناء
البيسي وخيرية البشلاوي وفوزية مهران وغيرهن ؟ وهل
يمكن أن تغنى شهادة عبد العال الصامسي عن شهادة
جمال الغيطاني ؟ ليس من الطريف أن يكتب يوسف
إدريس مقدمة رواية صنع الله إبراهيم الأولى « تلك
الرائحة » (١٩٦٦) وكتاب محمد عودة « سبعة
بلشوات » (١٩٧١) ولا نقرأ لهما في القسم الخاص
بالشهادات ؟

ومن غير اللائق أن تغفل الشهادات بالدراسة أو
الدراسة بالشهادة . ومن غير المفهوم أن يقتصر الكتاب
كله على المصريين واستبعاد الكتاب العرب ، في الوقت
الذي تصدر الكتاب دراسة كيريشويك (الخواجة
الهولندي) كأنها استثناء فائق ، يتناقضه مع خطة
الكتاب . وهل يجوز أن يخلو كتاب لتكريم يوسف إدريس
من بعض ما كتبه سعد الله ونويس وسعد دشنام وغالب
هلسا وأفنان القاسم ومعين بسيسو وعبد الرحمن بن
زيدان وغيرهم من أقصى المشرق إلى المغرب ؟ أليس في
اقتصار الكتاب على الكتابات المصرية ، باستثناء
كيريشويك ، ما يوحي بنزعة إقليمية يبرأ منها المشرف
على الكتاب بل يبرأ منها يوسف إدريس نفسه ؟ ولست
أدرى لماذا خلت الوثائق من رسالة نجيب سرور إلى يوسف
إدريس التي سبق أن نشرتها مجلة « أدب ونقد » في

مجتمعين ، فهل يمكن قبول ذلك عقلا ؟ وهل يعنى الاختيار في هذه الحالة شيئا سوى العشوائية ؟ ولا فكيف تروى صفحات ناجي نجيب ونادية فراج ، مع كل التقدير لهما ، على صفحات ثلاثة عشر نادقا توهز لهم جدران أى مؤسسة علمية أو ثقافية في هذا العالم الذى نعيش فيه !!

ولا أريد أن أسهب في الأسئلة والملاحظات التى يفرضها تضخم حجم الكتاب ، دون مبرر في غير حالة . وأصعب أن بعض هذه الأسئلة والملاحظات ينصرف إلى تقسيم الكتاب نفسه ، فهو تقسيم ينطوى على بعض الشكليات المدرسية ، فالكتاب يبدأ بدراسات عامة ، ثم دراسات عن القصة القصيرة ، ثم المسرح ، ثم الرواية .. الخ ، مع محاولة لتغطية كل عمل من أعمال يوسف إدريس . مؤكداً أن التقسيم وجاهته في تغطية كل أعمال يوسف إدريس الإبداعية ، رغم ما أدى إليه ذلك من تكرار لبعض الأسماء كى تمثل القوالب الشكليات الموضوعية سلفا . ولكن ماذا عن مقالات يوسف إدريس التى تزعم ما لا يقل عن أحد عشر كتابا ؟ ألا تدخل في باب الكتابة الإبداعية ، على نحو ما كان يلج يوسف إدريس نفسه ؟ ألم يكتب أحد عنها شيئا ؟ وماذا عن إمكان أن يكشف التقسيم نفسه (لو تمت مراجعته ، وأحكمت خطه ، وتنوعت عناصر بنيتها) عن مدارس نقدية متصارعة ، أو عن تحولات في الكتابة النقدية داخل الاتجاه الواحد ؟ إن كتابا من هذا النوع كان يمكن أن ينطوى على أصوات متعددة لاتجاهات متقابلة ، ويكشف عن تحولات النقد العربى المعاصر إزاء كاتب بارز ، من حيث استجابة النقد إلى تحولات هذا الكاتب بتحولات الواقع ، وتحولات النقد أنفسهم بتحولات الخطاب النقدي . وما أوضح الفارق - مثلا - بين ما كتبه محمود

العدد الخاص الذى أصدرته بمناسبة مرور ستين عاما على ميلاد العزيز يوسف إدريس (ديسمبر ١٩٨٧) وهى رسالة لها أهميتها في فهم السياقات التى كان يعمل فيها الاثنان على السواء . ولا أظن أن السبب في ذلك يرجع إلى أن كتاب « يوسف إدريس » لا ينشر ما سبق نشره ، فالكثير من ثمانين بالمائة من مادته قد سبق نشرها ، كما أن الكتاب يحتوى على أكثر من ثمانين صفحة من كتاب المرحوم ناجي نجيب عن « الحلم والحياة - في صيغة يوسف إدريس » ، وذلك عدد من الصفحات يوازي مائة وثمانين صفحات من كتاب لا يزيد عدد صفحاته عن مائة وثلاثة وأربعين صفحة ، وهو متاح في الأسواق منذ أن صدر عن دار الهلال (نوفمبر ١٩٨٥) فهل هذا معقول ؟ إن هذه أول مرة أرى كتاب مختارات يضم أكثر من خمس وسبعين في المائة من صفحات أحد الكتب التى يختار منها المحرر . ويشبه ذلك ما حدث مع كتاب نادية فراج عن « يوسف إدريس والمسرح المصرى » الذى صدرت ترجمته عن دار المعارف عام ١٩٧٦ ، حيث يقتبس كتاب « يوسف إدريس » خمسا وخمسين صفحة من القطع الكبير ، أى ما يعادل ثمانين صفحة تشكل في مجموعها الفصلين الثانى والثالث من القسم الثانى من كتاب نادية فراج الذى لا يتجاوز عدد صفحات نصه (دون المراجع) مائة وثلاثة وستين صفحة ، فهل هذا معقول ؟

إن مجموع الصفحات المنقولة عن ناجي نجيب ونادية فراج يزيد ، حقيقة لا مجازا ، على عدد الصفحات المنقولة عن كل من لويس عوض ومحمد مندوب ومحمود أمين العالم وشكرى عياد وعلى الراعى وطه حسين وعبد القادر القط ورشاد رشدى وسمرى سرحان ومحمد عنانى وفاروق عبد القادر ولطيفة الزيات وفريدة النفاش

من وفاته تقريبا ، يختم بقائمة ببليوجرافية من إعداد
حمدي السكوت ومارسدن جوبز .

ولكن المقدمة التي ننصدها هذه الببليوجرافية تدفع إلى
سؤال لا بد من طرحه ، وهو لماذا يتجاهل حمدي السكوت
الجهد الذي قام به كيريشويك ونشره عام ١٩٨١ ؟ ليس
في المقدمة سوى إشارة إلى الجهد الذي قام به فريق
حمدي السكوت في إعداد ببليوجرافيا سابقة (صدرت في
ديسمبر ١٩٨٧) ونشرها ضمن العدد التذكاري الذي
أصدرته « آب نقد » وأشرف عليه مصري حافظ يدبائه
وفدته المعهودة ، ولقد عدت إلى هذا العدد ، فوجدت
التجاهل نفسه لامل كيريشويك . والحق أن أي متابع
لإنتاج يوسف إدريس ، ومالكت عنه ، مدرك أن ما قام به
فريق حمدي السكوت هو استكمال للببليوجرافيا التي
أعدها كيريشويك من قبل . ومن غير الطبيعي أن يظل
الاستكمال ناقصا بعد عشر سنوات من نشر ببليوجرافيا
كيريشويك . ولا أريد الإشارات التفصيلية إلى الناقص
في هذا المكان . ولكني لا أستطيع منع السؤال : هل يليق
الإشارة - مثلا - إلى ترجمة بعض دراسة كيريشويك في
« فصول » على أنها « تلخيص مضمون كتاب كيريشويك
عن إدريس » ؟ ليست الإشارة الواصفة للترجمة
بالتلخيص أنبل في باب الحكم بقدر علم ؟ ولا بدلع إلى
أسئلة أخرى أن تثار إشارات إلى مراجع كيريشويك
التي تعرف أنها غير متاحة في القاهرة ؟ المؤكد أن ذكر
الجهد الذي بذله المستشرق الهولندي ، والإشارة إلى
الإفادة منه ، أن يقلل من قيمة ما فعله فريق حمدي
السكوت من محاولة للاستكمال ، فامترافنا بالفضل
لفرنا هو الفضل نفسه . وكل ثقة في أن الصديق حمدي
السكوت يعرف ذلك وأن الأمر مجرد تقصير من بعض
مساعديه .

امين العالم (يناير ١٩٥٦) عن قصته « في الليل » في
كتاب « ألوان من القصة القصيرة » ، أو تقديمه لقصة
« الملكة » في « تصمصص واقعية » (سبتمبر ١٩٥٦) حين
كانت الواقعية (الاشتراكية) هي الشعار المرفرف ،
وما كتبه بعد ذلك ، بل ما أشار إليه هو نفسه في مقاله
الذي يفتن بصديقه في العدد الماضي من إبداع . إن
إمكانات أن يكشف الكتاب عن هذا الجانب الذي أثير
إليه ضاع بسبب الشكلية المدرسية . ولم يكن تعميق
الاختيار يتطلب وقتا طويلا في حقيقة الأمر ،
فالببليوجرافيا التي اختتم بها الكتاب كلن يمكن أن تقدم
أطيب العون ، لو أنعم الذين ساعدوا سمر سرحان النظر
في هذه الببليوجرافيا ، وناقشوا التفاصيل مع الذي
أشرف عليهم .

يبقى أمر خاص بالببليوجرافيا التي يختم بها
الكتاب . وهي ببليوجرافيا تذكرني بالببليوجرافيا التي
أعدها كيريشويك ، واختتم بها كتابه عن يوسف
إدريس . وقد سبق أن نوهت بقيمتها عام ١٩٨٢ . وأذكر
أن يوسف إدريس قد امتدح هذه الببليوجرافيا في أحد
لغائاتنا . وكان معجبا بها ، وأخذ يهاجم الجامعيين
المصريين والعرب الذين لا يعدون ببليوجرافيات مثل تلك
التي أعدها كيريشويك . وقد خفت من حدة اندفاعه
بان ذكرته بالببليوجرافيا القيمة لقي أعدها الزميل
الصديق سيد النساج عن القصة القصيرة بوجه عام ،
ودراسته الرائدة التي هي أول أطروحة جامعية في القصة
القصيرة وتطورها في مصر . واستطرت مذكرا بالسلسلة
الببليوجرافية التي كان قد أخذ يصدها حمدي السكوت
ومارسدن جوبز عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة . وما هو
كتاب « يوسف إدريس » الذي يصدر بعد أربعين يوما

وعود ، وما يعد له من تكريم لمدعيها المتميزين في حياتهم ، وعلى رأسهم زكى نجيب محمود ، ويحيى حلى ، وما يحلم به - ونحلم معه - من تطوير للكتاب المصرى ، كل ذلك يجعلنا نتطلع في شوق إلى إصدارات الهيئة للقادمة . وكلنا ثقة في أن الكتاب القادم الذى سوف يدعوى سمر سرحان المثقفين إلى الاحتفاء به سيمثل مزيداً من الإنجاز ، ومزيداً من العطاء .

وأخيراً وليس آخراً ، فإن الكتاب الضخم الذى أشرف عليه سمر سرحان لابد أن يدلّنا إلى إزهاء التحية خالصة إليه . وإذا كان بعض مساعديه قد قصر في العمل ، ولم يراعِ الأمانة العلمية ، أو اندفع متعجلاً في عمله ، فإن قيمة إشراف سمر سرحان على هذا العمل تظل باقية ، ودلالة صدور هذا الكتاب عن هيئة الكتاب تظل لافتة ولا شك أن ما ينوى سمر سرحان أن يحققه من

استدراك

في العدد الماضي من المجلة وقعت بعض الأخطاء المطبعية ، في مواضع متفرقة من مقالتي : محمود أمين العالم ، وجابر عصفور ، ومن نصيدة : عبد الحليم رمضان . كما سقط سهواً اسم الفنان الكبير : صلاح طاهر عن لوحتيه المنشورتين في العدد الذى واجهته مصاعب فنية ، حالت دون صدوره في موعده .

ونحن نعتذر عن ذلك . أما مقال : محمد عبد المطلب ، عن ديوان د زمان الزبرجد ، فقد سقطت منه هذه الفقرة الختامية :

- ٦ -

وأولئك يلجئون هذه الدوائر الشعرية عن إيمان بهذا الهم الأول ، ولكل منهم وسيلته الصباغية التى تعطيه خصوصيته وتلده .

وخصوصية حسن طلب هى تعامله مع اللغة في فطريتها الأولى عندما كان (الصوت) ركيزتها الدلالية ، يضاف إلى ذلك قدرته على استنتاج اللغة لخلق معلم جديد يتجاوز المواضع الأولى المحدودة ، فلغة لغة للكورة والشمول التى تجمع بين الإدراك التحليل الذى يتنزل إلى أسفر الوحدات الصوتية ، والإدراك التركيبى الذى يتصعد إلى أفاق الجمل . بكل تعقيداتها الصوتية والدلالية .

والحق أن تركيز الدراسة على بعض البنى يحتاج إلى متابعة أخرى لاستكمال ظواهر الشعرية في هذا الخطاب الشعرى ، لكن ذلك لا ينبغي أن يصد هذه البنى ، وتحديد دورها في إنتاج الدلالة قد قدم - ملمحاً له - خطورتها ، هو توجه الخطاب - بداية ونهاية - إلى التعامل مع الواقع لا لتكريسه أو تكذيبه ، وإنما محاولة خلقه خلقاً جديداً ، أو تعديله في أقل الاحتمالات . وهى مهمة تحملها شعراء الحداثة في مجملهم . وأخلصوا لها إخلاصاً كاملاً . وتعامل معها البعض في حذر وحرص ، لكن هؤلاء

مهرجان المسرح التجريبي .. إلى أين ؟

« تريضة » انتصار عبد الفتاح ،
مروياً بعروض المسابقة : اجكس
الفرنسي و « غادة الكاميلى » ،

الفنلندى « ورطوبه » البولندى ؛
وصولاً إلى « المعطف » الرومانى
و « اصطدام » النمساوى ، وهى أهم
عروض المهرجان - فى رأى . أما
المنعطف الثانى فيتمثل فى تلك
العروض المسرحية التى تلعب فيها
الكلمة جزءاً لا يتجزأ من بنية العرض
المسرحى وتركيبه : « كالمهلجرين »
لروبيك - استوديو (٥) بمسرح

الفن بموسكو - ومونودراما
« تراجوديا » لفرقة كارمن لويونجو
الإيطالية ، و « فيلوكتيت » لفرقة

والصوتيات ، موقفاً متقدماً من
خريطة تجارب المسرح العالمى .
يؤدى بنا هذا التيار إلى أن نؤكد
على حقيقة هامة ؛ وهى أن الكلمة لم
تعد قادرة على استيعاب القضايا
الإنسانية المطروحة والتعبير عنها من
جانب ، وأن البحث عن فنون المسرح
الأخرى تصبح من الجانب الآخر
البديل عن الكلمة للاقترب من هذه
القضايا ووضعها فوق الخشبة
المسرحية للتعرف عليها وتفهمها
وبالتالى فهم الإنسان المعاصر

نكتشف هذه الصيغ الفنية
التميزة بدءاً من عرض افتتاح
المهرجان « اللهب » لنصور محمد و

انعطف مسار مهرجان المسرح
التجريبى الذى انعقد بالقاهرة فى
الفترة ما بين (١ - ١٠) سبتمبر
الماضى ، نحو اتجاهات وتنويعات
مسرحية متباينة أدت إلى أن يفرض
شكلاً فنياً يتميز بخصوصيته فى
توجيه تجريب المسرح الدولى إلى
صيغ جديدة ؛ وهى غلبة مفردات
اللغة البصرية والحركية والصوتية
بالإضافة إلى لغة الفن التشكيلى على
لغة الكلمة المكونة للحوار والفعل
الدرامى . ففى معظم العروض
المسرحية لهذا المهرجان الثالث
تتراجع الكلمة للموقع الخلفى ليحتل
الجسد و « البانتوميم » والحركة
والإضاءة والتشكيل والموسيقى

سيميون البيزنطية و « طعم الملح » من بيرو وغيرها ويتجه المنعطف الثالث نحو تقديم مسرح تصبح فيه الكلمة جزءاً لا يتفصل عن فنّ العرض المسرحي وليس « حرمها » حيث تعارض من خلال الكلمة فنون الكوميديا الشعبية بكل ما تزخر بها من اللعب المسرحي، من أكروبات وإيماءات واقعة و « نمر » مسرحية ، كما شامدنا في عروض رومانيا : « المهرجون » و « من العصور الوسطى » ، وهما خارج المسابقة الرسمية ، و « الجندى المتفاح » ، المجري . وكانت العروض المسرحية العربية تمثل نحو المنعطف الثاني حيث تعتمد صياغتها على الكلمة في المقام الأول : مثل : —

يرما المغربي ، والسنلر ، الكريتي و « اغتصاب » الفلسطيني و « نداء الدم (ما كيت) » البصري ، و « الحكواتي » اللبناني و « فنن السبرية » المصري ، و « موت فوضوي » صدفه ، السورى ، و « حبة رمل » الإماراتي ، و « الملك لير » المصري ، و « عرس الاعراس » الاردني ، و « رايت البذى صوف يحدث القطارى » و « القهر بيضوى على الفاس » اللبناني . وكذلك العروض

المسرحية المصرية الأخرى التي على هامش المهرجان : ومن بينها : « افتوقين يا بعد » على المسرح القومي ، وأربعة أعمال مسرحية قدمها مسرح الطليعة هي :

« نطشودة الدم » و « الفن مملكة » و « حرية » و « تنويعات على السيرة الهلالية » ، كذلك عروض الهيئة العامة لقصور الثقافة : « فلسفات حيوانية » ، و « هموم دمياطية » و « القلوب والتاج » ، و « كالي وماني » و « التحقيق ومشهد من الشرع » و « الجلال والمحكوم عليه » و « برجالاته » ، و « سقراط في المدينة » ، و « ثغريبة عبد الرزاق الهلالي » . عدا عرض فرقة لقاء المسرحية التي قدمت « كرنفال الأشباح » وفرقة الورشة المسرحية التي عرضت « دايير دايير » .

يُستلهم من مقبرة قديمة ، يعيشون علاقات متشابكة بين الصوت والحركة والضوء ، وسينوغرافية العرض أشبه ما تكون بالنحت الحي . يؤكد المخرج الفرنسي « ديرونو ميسا » بأن عمله المسرحي بعيداً عن النصوص الدرامية بمعناها التقليدي ، ويركز اهتمامه على الفراغ المسرحي لتقديم لوحة تشكيلية ندرتها بمشاعرنا كمتخرجين . ويرى « كورنيلي » — أحد أبطال العرض المسرحي — أن التجربة هي محاولة لخلق علاقة تواصل ، ولا تواصل في ذات الوقت ، بين شخصيات المسرحية ، فيما يشبه الأحلام والكوابيس التي لا توجد في الواقع المادي ، فالعرض المسرحي عبارة عن « جلسة مفقطة » دون ثثرة في أرض من الظلال ولا فضاء صوتي .

*** « تصادم » فنّين :

يقوم العرض التمسلاوي على تصادم ابن البالية وبين الفعل الدرامي ، ليشتركا معاً في تصوير عرض مسرحي يستخدم الرقص التعبيري الذي يتحاور من خلال راقص وراقصة ، يتفكك قدر هائل من الاستفادة الكاملة من جسد

« التجريب في دراما التشكيل : التجربة الفرنسية » أجاكس « من أهم العروض المسرحية التي تبحث في الفضاء المسرحي عن معادل موسوعي لرؤى فنية تحقق بها هدف تجريبها في تشكيل قطعها المسرحي . ففي عالم ما بين الموتى والأحياء أريحة معلنين مأساويين داخل ديكور



أحدى مشاهد فرقة المسرح البولنديكي البولندية

الراقص / الممثل بكل ما يشملهما هذا الجسد ، فتتحركه الأيدي من أجل إصمال معنى ، كما تتركه الأقدام لتوحى لنا بما لم يكن بمقدور الأيدي التعبير عنه ، أى بلفة درامية : وتستغنى عن الكلمات . وتهدو حالات الانفعال المكثفة والفعل الدرامى المتراكم عبر كل مراحل الرقصة الثنائية بين الفتى والفتاة تنسيقاً بين نوعين مختلفين من التعبير بواسطة الحركة المتجانسة تجانساً ناشئاً عن حدة تصادمهما .

*** رطلوية التشكيل ودفع

الحالة :

فى العرض المسرحى التجريبيى « رطلوية » نضيا حالة اقتراب من الموت ، نحاول فيها أن نلتهم - فنيا - أكثر أسرار الموت ، كى نعى كيف نضيا . وعبر وسائل متنوعة من المادة التشكيلية المسرحية (الجبال والأقمشة والألوان والرمال -) والإضاءة بدرجاتها المختلفة والموسيقى « يتوغلنا » المتباينة تقدم لنا الفرقة البولندية « للمسرح البولنديكي » رؤية بصرية لدراما الإنسان المعاصر ، تحاول فيها أن تضع المتلقي فى حالة من الروع الروحي والاستبصار الداخلى كى

نتكشف ما بداخلنا . إنها حالة أقرب ما تكون إلى السحر الخاص ، إلى الرؤية داخل حلم يستغرق فيه وجدان المتفرج حتى يبتعد عن « ميكانيزم » اللحظة الحياتية الآلية . إن ما تعرضه هذه الفرقة ليس مسرحاً بالمفهوم التقليدى (قصة - حوار - الممثل بدوره المتعارف عليه) ، وإنما تشع تجريبية العرض من التقاء عدة فنون فى فن درامى شامل متوحد ، من تماش الأحداث والفضاء المسرحى والزمن والرؤية المسرحية . تتلاحم هنا الأقمشة وقطع الإكسموار ، وتتضافر الوجوه بإيماءات الأيدي والأقدام ، ليقت الإنسان فى مركز أحداثها باعتباره جوهر الوجود . تتوالى أحداث المسرحية عبر سرد الأحداث السلسلي القائم على علاقة هذه الأحداث بتسلسلها الحياتى المنطقي وارتباطها الدرامى المنطقي بالخطات اللاشعورية الآنية للإنسان . وتبدو لنا بوضوح عندما نشاهد التعبير عنها فوق الخشبة نابعاً من لوحات متتابعة تزخر بالرؤى التشكيلية وتواصلها ، وهو تواصل تحكمه أطر تشكيلية ، ويؤايقه التوازن الفنى المنيق من حواس الفنان المخرج المبدع ، حيث تقوم الإضاءة بترتيب نسق هذه اللوحات الزاخرة بالأحداث الدرامية ؛ وإن شئت الدقة : الإضاءة المطلقة ، إلظام أو « السواد » ، وهى عناصر

أساسية في تكوين هذا المسرح ، بل هي نسيجه الدرامي ؛ فالإضاءة والمسرحي يسوجهان الفضاء المسرحي ، ولا تصبح الأحداث الدرامية مجرد خلفية بصرية بل توتنان شعورية نابضة . نعتز في هذا المسرح على وسائل فنية في دور المواجهة : الضوء والظلام ، الصمت والصخب المفاجيء للأصوات ، الخفة أو الصمود إلى أقصى الحدود . أو السقوط الدرامي إلى أسفل ، قوة الجذب وصراع الإغتراب ، الدائرة المستمرة في حركة دوراتها غير المتوقف . محاولات إيقاف جنون دوراتها . يقول المخرج البولندي « ليشيك مونجيك » مبرراً عن هذه التجربة :

إنني أقوم بتقديم عرض مسرحي واحد طوال عشرين عاماً من عملي المسرحي ، وعلى الرغم من تكراره في عدد من العروض المسرحية الأخرى ، إلا أنها في حقيقة الأمر تجارب مسرحية تتحدث عن الإنسان في ظواهر حياتية متباينة : الرغبة ، حالات الوجودية التي قد لا يكون واعياً بها : الحب ، الإيمان ، القداسة . الهلع ، الشعور بالنهاية ، الموت . هذه هي المشاعر التي تشكل فضائي المسرحي .

*** التجريب عبر الكوميديا الشعبية :

من أهم التجارب المسرحية التي استخدمت الحوار جزءاً من اللعبة المسرحية عرضاً المجر ورومانيا المعتدان على روح الكوميديا « دي لارتى » الإيطالية بكل فنونها . وقد لاقى العرضان نجاحاً جماهيرياً كبيراً في المهرجان ، مما يثبت لنا ظاهرة أساسية هي توجه المسرح العالمي في التجريب نحو الأشكال والصيغ الشعبية القديمة ، والعودة إليها لاستنباط أشكال مسرحية جديدة تستفيد من ثراء هذا التراث المسرحي الإنساني . فالعرض المجري : « الجندي المتفخخر » المأخوذ عن مسرحية بنفس الاسم لبلاوتوس هي قصة ليست لها أهمية كبيرة ، فهي تدور حول البطل : الجندي المتفخخر ، الذي يحل جميع المشاكل حتى يتسنى للمحبين أن يلتقيا ويتحابا . استخدم المخرج المجري « جانوس توب » كل إمكانيات لعبة الكوميديا دي لارتى وفنونها : السبك والافتعة والأكروبات والفكاهة اللاذعة وقدرات الممثلين الفائقة ، الجسدية منها والأدائية ، في منح مسرحيته إيقاعاً سريعاً أقرب ما يكون لفن المهرجين

منه إلى المسرح الكوميدي بمعناه التقليدي .

التجريب هنا يدخل في دائرة معرفية جديدة ، فهو يحاول أن يعود بفنون المسرح إلى أصولها الأولى ، ابتعاداً عن منطقية اللغة الدرامية الأدبية واقترباً بل والتحاماً بفنون المسرح وأصولها . فهذه المحاولة المجرية - عدا محاولات المسرح الروماني بعروضه الثلاثة التي قدمتها فرقة « ماسك » : « العصور الوسطى » ، و « المهرجين » ، و « المحطف » لفرقة رومانيا المسرحية - إنما هي عروض مسرحية تؤكد على هذه الجذور الأصلية ، وتسعى بشكل ملح إلى بحثها بحثاً عن إلهامات فنية إبداعية جديدة .

أساليب فنون التجريب في هذا المهرجان المسرحي ، أيما كانت مستويات هذه العروض تلقي قضايا هامة : فهي تطرح على ساحة المناقشة تساؤلات حول جوهر مفردات اللغة المسرحية ، وتسعى لإعادة اكتشافها من جديد ؛ فلم تعد الدراما المنبثقة عن السوار ، هي الأساس في خلق بناء مسرحي متكامل ، بل الأساس هو التفكير في كل عنصر

أسرار العمل المسرحي ولنونه ،
فرسالة العمل الفني كذلك ليس في
مقولاته « الشعارية » أو حتى رسالته
الفكرية « اللفظية » فقط ، بل في أن
تكون هذه الرسالة حالة ، وأن تخلق
تواجداً ، ومناخاً ، وقدراً مشتركاً من
التواصل ، قد يبدو للوهلة الأولى
فاقداً للمعنى ، أو خالياً من المحتوى
، ولكنه التواصل ذاته . والتقارب
عينه بين العرض المسرحي والمتفرج .

لم تعد التحرية المسرحية المعاصرة
بحاجة إذن إلى نقاد يمشون داخل
الكلمات المنبثقة من الحوار من
مقولات لصالح التجربة النقدية
للمسرح المعاصر ، بل أصبح الشعور
الحديسي للنقاد يتلقى إشعاعات
الإيقاع العام المسرحي الآتي له عبر
الضوء والظلال والألوان والكلمات
والصمت والنز والظلام بل والتشكيل
بأكمله من جانب ، والإيقاع الآخر
النشأ عن موسيقى الصمت وملح
اللحظة العاجزة عن النطق بالكلمات
وبالحاجة عن مدلولات ومعادلات
شكلية موضوعية من الجانب الآخر ،
هي أسس تلقى التجربة المسرحية
وتفهم أسرارها . وهي تحتاج إلى
منهج نقدي جديد يعتمد بالدرجة
الأولى على رقابة حس الناقد ومرونة
فكره .



المسرح التشكيل

حول دور الناقد بشكل عام والمسرحي
على وجه التحديد ، فمعظم المعايير
النقدية والتوجهات الفنية التي ظلت
أسيرة للقيود النقدية التقليدية في
تقويم العروض المسرحية ، فقدت
محتواها وياعت وجودها . ولم يعد
النقد التطبيقي خاضعاً لقوالب ثابتة
في التقويم الموضوعي لأي عمل فني ،
بل أصبح كل عرض مسرحي خاضعاً
بذاته لتقويم نقدي خاص وفق
مفردات التجربة المسرحية المقدمة .
من هذا المنطلق يصبح لكل تجربة
مسرحية هامة موضوع نقدي خاص
بها ، له معياره المستقل كما أن
ما نطلق عليه - من باب النقد -
« بالمقولة » أو « الرسالة » التي يجب
على العرض المسرحي إيصالها
للمتفرج ، أو تلك المعايير النقدية
المستقاة من مفردات لغة الأدب
الخالص ، لم تعد بقادرة على تفهم

فني على حدة لاستخلاص كل
ما بداخله من إمكانيات خلاقة ،
تشارك في الإبداع العام المشترك
للعمل الفني برمته . فالإضامة وجسد
الممثل وحركته والموسيقى والصمت ،
تشكل جميعها سينوغرافية العرض ،
ونعني بها الإطار المسرحي ، وداخله
المساحة الفضائية التي يشكلها
المخرج فنان المسرح . أصبح المخرج
المسرحي المؤلف الأول للعرض ، ولم
يعد المؤلف الثاني كما كان يطلق
عليه ، بل هو فنان العرض ومبدعه
يصل بنا هذا الطرح النقدي إلى حثنا
لحاولتنا الجديدة لاستكشاف أسرار
الكلمة المشكلة لبنية الدراما الناشئة
عن الحوار . لقد اختلفت وظيفة
الممثل الذي كان يؤدي الحوار
المسرحي لتصبح الحركة المسرحية
لديه ترجمة أو تفسيراً للكلمة على
أفضل الأحوال . التجانب المسرحية
الحديثة ترى أن الممثل هو في الوقت
نفسه كيان وجسد وروح تنفث في
العرض المسرحي حياة بالاشتراك مع
العناصر الأخرى ، أصبح الممثل
إحداها ، وليس مركزاً يدور حوله
الكل .

أثار التجريب في هذه الظاهرة
الثقافية الهامة (مهرجان المسرح
التجريبى الدولى الثالث) ؛ جدلاً

القضية التالية التي لا تقل أهمية عن كل ما استعرضناه من قبل ، هي أننا في حاجة ملحة كمسرحيين ، — مؤلفين ومخرجين وممثلين ومترجمين — إلى استكشاف الكلمة من جديد ، أى الحوار ، ومكانته الحقيقية داخل العمل الفنى مع العناصر الفنية الأخرى ، لم تعد المسألة مجرد رأى يرى بأن اللغة الحية لم تعد في

تواصل مع همومنا وحياتنا اليومية — كما يقول « صامويل بيكيت » في مسرحه — ولكن الدعوة الأكثر إلحاحاً هي أننا مطالبون بتقييم مسرحنا العربى الذى يعانى من تخفة الحوار الدرامى . فهو مسرح « ثرثر » ، وهو مسرح يجيب عن كل تساؤلاتنا الملحة والمصيرية بالكلمة الحوار ، يجد فيها الدواء

الناجع ، والشكل الأمثل لحدوث الفعل الدرامى . نريد أن نختار في مسرحنا الكلمة حينما تكون فعلاً — تواصلًا — تشكيلاً — نبأً لأراضٍ مجهولة لم تُكتشف بعد — وهذا هو سر الفن الحقيقى . ولعل المهرجان المسرحى التجريبي الأخير يكون دعوة للتفكير في هذه القضايا أو بعضها !

حضارة مصر القديمة هل هي أفريقية سوداء؟

الساخن ؛ في مقابل إخضاع الفن لقواعد الحساب ونظريات الرياضة ، إنها المحتوى الذى يلتهم الشكل ، وليس للمكس ، إنها باختصار : الثورة والتغير .

تلك كانت دعوة إلى التمرد على الانتساب الطفيل . بالضرورة إلى حضارة لا تنتسب لها الطبيعة . وهى أيضا دعوة إلى البحث فى الذات عن الذات ، ولم ينفرد « إملو بركة » بها ؛ فقد كان الشاعر صوتا — وإن كان بارزا حقا — ضمن كورس من أصوات الدعوة إلى الحقن المدنية التى قادها « ملوتن لوثر كينج » فى الستينيات ؛ وربما تجازى « إملو بركة » و « ملكولم إكس » و « جيمس بالدوين » ، المطالبة

جميع المستويات ، وهو شامة وسَمٌ وهراء . ولكى تخلق الشعر الأسود ، شعر الروح والإحساس . يتعين تماما أن تتخطى مادة البيض ، وتنفذ على عالم أكثر طبيعية .

وقد تضاءلت فى دراسة كتيبها فى السبعينيات ، ونشرت فى كتيب باسم : (مدخل إلى الشعر الأسود الأمريكى) : ما هى الثقافة (الأخرى) التى ينادى الشاعر الأسود باستلهاها ؟ إنها (القارة السوداء) ، وهى بالتأكيد ليست تعاويذ السحرة والتفسير الغيبى للظواهر الطبيعية . ولكنها فيما اعتقد ، الوجه الآخر للحضارة الغربية هى الروح التى تنكزت لها هذه الحضارة ، هى الإيقاع الأسود

كتب « إملو بركة » (لى روا جرينز) — فى دراسة نشرها عام ١٩٦٦ تحت عنوان : (الشعر والكارما) يقول : (الناس السود فى الغرب معرضون لقروح الذهن ، إن إنتاجهم الفاضل فى الفن ، أو فن البوب (PoP) الحقيقى الخاص بمسرح الريبيرتوار الغربى ، هو عميل مُفْتَنٌ مَفْرَزٌ فى بيتك .. صوت الشيطان نفسه وصوته ، يصب باستمرار داخل بيتك من خلال أنبوب ، وسواء كانت هذه الأنابيب تعليمية أو تجارية ، فجميعها أجهزة تدريب مثل الوسائل البصرية كما يقولون . ويضيف : (.. والجميع جزء مما يعتقدون أنه (نوع) من الجمال ، وأنت تحصل على (جمالهم) فى

بالحقوق المدنية ولم تكن في ذلك الوقت شيئاً يستهان به... إلى البحث عن الخصوصية التي تجعل الأمريكي الأسود يشعر عن قناعة، بأنه سليل حضارة تطاول حضارة الرجل الأبيض، وأن تاريخه لا يبدا بالعبودية، ولكنه يرجع إلى عصور سحيقة، صنع خلالها فجر الحضارة الإنسانية.

غير أن هذه الدعوة (الشعرية) الخطابية ظلت دون التطبيق العملي حتى قدوم الستينيات عندما بدأ اهتمام الجامعات، وبصفة خاصة جامعات السود، بالدراسات الأفريقية التي أشعلت حماسة كمالاب بكل ما هو إفريقي الأصل، ولم تلق حماسة الطلاب عند هذا، فقد ظهر جيل من الباحثين الأكاديميين، الذين أثارت معالجتهم للتاريخ الأفريقي والشعوب الأفريقية، جدلاً حامياً في الأوساط الأكاديمية البيضاء.

وقد اتخذ هذا الجيل الذي ما برح يجتهد خلال تلك السنين، صورة حادة مؤخراً فقط بعد أن قررت معظم الولايات الأمريكية تعديل المناهج التعليمية، وبصفة خاصة في المدرجتين الابتدائية والثانوية، لتشمل دراسات الثقافات العرقية المختلفة التي تنتمي لها أمم الأقليات

السوداء. ونتيجة لخطورة هذا القرار الذي سيمس مختلف قطاعات المجتمع، تركز الانتباه على المادة الدراسية الجديدة التي تتناول علاقة السود الأمريكيين بالقارة الأفريقية من ناحية، وعلاقة تاريخ القارة بالحضارات الإنسانية، وبصفة خاصة الحضارة الغربية، التي تُنسب أمريكا الشمالية إليها؛ من ناحية أخرى.

ويقول الباحثون البيض، إن (التحور الإفريقي - AFRO centricity)، وهو اسم العلم الجديد، مصطلح مشحون عاطفياً؛ بينما يتفق معظم مؤيدي المصطلح، على أن المكون الرئيس للتحور الإفريقي، هو محاولة زيادة حجم المعلومات التي حُدّت في المدارس. عن إفريقيا والأفريقيين الأمريكيين. وهم يعتقدون أن التاريخ الذي يدرس بصورة تقليدية غير واف، وهو في الغالب غير دقيق أيضاً. وتتسع هوة الخلاف بين الأكاديميين في غير هذه النقطة أيضاً، فهناك من يقول بأن بعض المعلومات التي يريد دعاة «التحور الإفريقي»، إضافتها إلى التعليمية خاطئة. ويقول آخرون إن بعض الإضافات ليست لها أهمية بالنسبة لتطور الحضارة

الإنسانية، تعادل الوزن الذي أسبغها عليها دعاة «التحور الإفريقي».

ويرد الدارسون السود، بأن أولئك الذين يستبعدون الإضافات التاريخية الأفريقية على أساس عدم أهميتها، هم في العادة من الدارسين الذين يستندون إلى خلفية أكاديمية تقليدية، لا تسمح لهم بتقدير حجم الحضارات الأخرى وقيمتها. ويقول البعض الآخر من السود، بأن هؤلاء الدارسين الأكاديميين قد عملوا منذ أجيال، ومن عمد، على تجاهل غير الأوروبيين والتعنت عليهم.

ومن المعلومات التي أضيفت إلى مناهج التعليم استجابة لنظرية «التحور الإفريقي»، القول بأن السود كانوا قد جاءوا إلى أمريكا قبل «كولومبوس»، وهو الادعاء الذي استبعده جميع علماء الآثار والمتخصصين في ما قبل العصر الكولومبي في أمريكا.

وإذا كان معظم المتخصصين في هذا العصر، قد رفضوا نظرية إبحار الأفريقيين إلى الأمريكتين قبل كولومبوس، فإن الضلاف على المعتقدات الأساسية للتحور الإفريقي، يتفاوت بدرجات مختلفة تبعاً للتطرف أو الغلو في تناولها ولكن

العلماء - باستثناء قلة - لا يرضون النظرية التي تقول بأن الإنسان الأول ظهر في القارة الأفريقية ، إلا أنهم يجادلون فيما إذا كان ينبغي تفسير ذلك بأنه يعنى بالضرورة ، انهال حضارة إنسانية ظهرت في القارة .

ويعتقد « المتحمسون الأفريقيون » أيضاً ، أن مصر القديمة هي منبع الحضارة ، وأن المصريين القدماء كان لهم تأثير على تكوين الثقافة اليونانية ، أقوى مما يُعترف به بصورة عامة . وترى رئيسة رابطة دراسات التراث الأفريقي الأستاذة بجامعة نيويورك ، أن أفريقيا هي أكثر الأماكن ملائمة لخصائص أصول الحضارة في المدارس العامة .

ويؤيد هذا الاعتقاد « هارتن برنال » الأستاذ بجامعة كورنيل ، الذي يطرح في مؤلفه الملحمي : « أفريقيا السوداء » ، الذي ظهر منه حتى الآن مجلدان ضخمان ، نظريته التي يدعي فيها أن « مصر القديمة » كان يسكنها قوم نوبو بشرات متباعدة الألوان ، ولكن ثقافتها كانت أفريقية أساساً ، وهو يعتقد أيضاً أن المصرية حَتَتْ بعلماء القرن التاسع عشر إلى أن يدفنوا

الروابط القوية . التي كانت تربط بين مصر والحضارة اليونانية الباكورة . ويقض النظر عن مدى سلامة الأدلة العلمية التي تثبت هذه النظريات أو صعوبة تنفيذها والظن فيها ، وخاصة نظريات أستاذ مرموق مثل « مارتين برنال » ، فالملحوظ أن الأكاديميين الأمريكيين الغربيين ، لا يتعاملون بنفس مستوى جدية أصحابها . والانتقاد الرئيس الذي يوجه إلى بحوث « التصور الأفريقي » ، هو أن جانباً كبيراً من نتائجها ، تُوصَل إليه بطريقة غير علمية ، ولذا يفكر إلى البرهان المناسب ، كما أن كثيراً من « المتحمسين الأفريقيين » ، يحملون درجات علمية في مجالات غير مجالات الدراسات السوداء . ويقول النقاد الأمريكيين الغربيين أيضاً ، إن الكثير من هذه النتائج ، يعتمد على مصادر يعتبرونها هزيلة وبالية .

ووداً على هذه الانتقادات ، يقول دعاة « التصور الأفريقي » .. إن دراسة أفريقيا والشعوب الأفريقية ، أينما يعيشون أو عاشوا ، هي موضوع غير عادي يتطلب في الغالب شيئاً أكثر من النهج التقليدية ، لأن جانباً كبيراً من الحضارة الأفريقية قد دُمِّرَ الغزاة ، أو توفيت نتيجة

لتجارة العبيد ، أو لم يكتب أو يُوثق وتغزيراً لهذا الرأي ، يقول « إيفان فان سرتيما » ، أستاذ الدراسات الأفريقية بجامعة روتجرز إنه اضطر إلى التمكن من عدة موضوعات ، مثل دراسة المعادن وحيوة النبات ورسم الخرائط ، لمساعدته في السعي إلى الحقيقة ، فيما يتعلق بالحضارات الأفريقية . ويقول : (عندما تتعامل مع أفريقيا والتاريخ الأمريكي المبكر ، فذلك تتعامل مع عالم مُبْعث) . ويضيف ، دفاعاً عن الباحثين ذوي التوجه الإقليمي الذين يعملون خارج نطاق مجالهم الأكاديمي الأساسي : (لا يمكنك أن ترجع إلى الكتب لقد دُمِّرَت تدميراً منهجياً) .

وبغضاً عن ذلك ، يعتقد « المتحمسون الأفريقيون » بصفة عامة ، أن العنصرية والصلب الثقافي غرباً الدراسات الأكاديمية الغربية على مدى عهود .

ويعتقد « د . فان سرتيما » الذي يقول في كتابه الصادر سنة ١٩٧٦ . (جاءوا قبل كولومبوس) وبلبت فيه أن الأفارقة وصلوا إلى العالم الجديد قبل « كولومبوس » ، وأن الاتجاه السائد بين الأكاديميين ، هو ببساطة أفكار معينة أصبح

يجرى تداولها أخذًا وعطاء في المجتمع ، بطريقة مسلّمة .

ويضيف «مارتن برنال» صاحب كتاب (أثينا السوداء) ، أن الوسط العلمي كان بطيئًا في تغيير إطار فهمه للعالم . فبينما أخذ

الباحثون يصرّون أنفسهم من العنصرية ومعاداة السامية اللتين ساعدتا في صياغة الكثير من الآراء التي عاشت طويلاً عن التاريخ ، تقف بعض الأفكار القديمة في سبيل قبول الجديد . وعلى سبيل المثال ، بدأ الأكاديميون ، الذين يمثلون الاتجاه السائد ، يقبلون بصورة عامة أن مصر القديمة ، كانت أساساً ثقافة إفريقية في أصولها ولغتها وديانتها وقيمها .

رسالة بارييس :

اسماعيل صبرى

يوجين سميث

التصوير الفوتوغرافى فن ورسالة

تمنحها المؤسسة التى تعمل اسم
المصور الكبير ، لكى ينفذوا
مشروعاتهم التصويرية حول
موضوعات ترتبط بصورة أو بأخرى ،
بأعمال واهتمامات « سميث » ، ومن
خلال هذه الرؤية المتعاقبة لأعمال
الاستاذ وتلاميذه يتتبع المشاهد
المعالجة الفنية للموضوعات التى
كرس لها « سميث » حياته : مشاكل
المجتمع والدفاع عن الإنسان
وكرامته وحقوقه والتساؤل حول
مكانه فى عالمنا الحديث .

وياخذ المعرض شملوه من
عبارة « سارتر » : (ماذا يمكن
للفلسفة أن تفعل لتغير العالم وتؤثر

واحداً من أهم المصورين
الفوتوغرافيين الذين أعطوا هذا
التكنيك الحديث جميع عناصر الفنون
الكبرى ، دون حاجة إلى دمج
بالتصوير الزيتى من خلال
« الكولاج » ومن خلال أعمال تستند
إلى صور فوتوغرافية ، كيعض إنتاج
مدرسة البوب آرت وفنانها مثل
اندى وارهل .

وقد لقيم معرض ضخيم لأعمال
« سميث » فى باريس خلال شهرى
أبريل ومايو الماضيين فى مركز جوردج
برمبيدو ، إلى جانب أعمال ستة عشر
مصوراً فوتوغرافياً شاباً ممن فازوا
بمنحة « يوجين سميث » التى

تحيط هالة الأسطورة بحياة الفنان
المصور « يوجين سميث » الذى
كرس حياته بأسرها للوصول بفن
التصوير الفوتوغرافى إلى مرحلة
الاكتمال والنضج مما جعله مرجعاً
أساسياً وضرورياً لعشاق هذا الفن
وممارسيه .

وقد عُرف « سميث » فى الولايات
المتحدة وفى العالم أجمع بفضل
تحقيقاته المصورة فى مجلة
« لايف » ؛ وفى اليابان بفضل كتابه
المصور عن قرية « ميناماتا » والذى
يعد تحفة فنية لا تضاهى فى فن
التصوير الفوتوغرافى . .

ويعد « سميث » اليوم فى فرنسا

على الواقع ؟) فيعيد صياغتها لتصبح (ماذا يمكن للتصوير أن يفعل ؟)

فالتصوير لدى الكثيرين فن محدود m art, user متقيد بالأداة الأساسية التي يستخدمها أى الكاميرا ومن المؤكد أن التصوير يمكن أن يؤثر على الوعى والضمير بتسجيله للأحداث الجارية ، لكن هناك مصورين فوتوغرافيين يعملون بعمق من أجل إدراك الحقائق الإنسانية التي قد لا تدخل في إطار الأحداث الجارية ، وهنا لابد أن يعرض المصور نفسه وفيلمه الحساس لقسوة الحقيقة وفظافة الحياة ، ويتجاوز التصوير الفوتغرافى بالتالى دوره كمجرد شاهد على التاريخ ليسعى وراء طموح أعلى ألا وهو أن يكون شاهداً على الإنسان الواقف أمام الكاميرا ، شانه شأن المؤلف خلفه .

وإن بداية الثلاثينات ، بدأ « سميث » وهو مراقب ، فى النقاط الصور للأحداث الرياضية وبيعها لجريدة ، محلية صغيرة فى البلدة التى كان يعيش فيها فى كنساس بالولايات المتحدة ، وهو ما نجح فيه نجاحاً كبيراً ، مما جعله يستمر فى هذا العمل حتى نجح فى أن يبيع

صوره لمجلة لايف الشهيرة ، ثم لمجلة باراد Parade ، وبدأ يتعلم كيف يروى قصصا بالصور ، غير أن أسطورة « سميث » الحقيقية بدأت عندما توجه إلى المحيط الهادى أثناء الحرب العالمية الثانية ، لتغطية ما يحدث فى اليابان . حيث أن هذه الفترة هى التى حولت « سميث » من مصور صحفي محترف إلى فنان تسيطر عليه فكرة البحث عن الحقيقة الكامنة وراء الأشياء وعندما انضم لمجموعة من مصوري « لايف » وهم متوجهون إلى الخطوط الأمامية عبر الجزر البركانية وخاصة جزيرتى « ايواجيما » و « اوكنوا » فقد شهد عن قرب المذبحة المروعة والتى تبدو لكل من لا يراها بصورة مباشرة . كنوع من لعبة الشطرنج الجيوپوليتيكية المجردة ونجح فى التقاط مجموعة من الصور ظلت محفورة فى ذاكرة كل من رآها عاكسة بشاعة الحرب وغمرت من رؤية الكثيرين للحرب إلى الأبد .

فى جزيرة اوكنوا فى يونيو ١٩٤٥ أصيب « سميث » بشظية فى وجهه تطلبت عاىاً من العمليات الجراحية والعلاج قبل أن يتمكن من العودة إلى التصوير .

ومنذ هذه اللحظة لم يعد « سميث » مصوراً صحفياً محترفا يسعى لكسب عيشه من خلال إقنانه لهفته ولكنه أصبح مصوراً لصحابه الخاص يسعى إلى الوصول إلى إجابات محددة وطرح أسئلة تعكس اهتماماته الخاصة بغض النظر عن أية اعتبارات تجارية .

ويؤكد كاتبو سيرة حياته ومحللو أعماله ، وعلى رأسهم « جيم هيوز » فى كتابه « الضلال والجوهر » على (أنه بدون الجرح الذى أصيب به « سميث » فى اوكنوا والذى كاد أن يصيبه بالعمى ، وسبب له الأما مبرحة ، ما كان « سميث » ليصبح المصور الكبير والفنان المرموق الذى عرفه العالم فيما بعد)

وقد كان أول موضوع مصور عمل عليه « سميث » بعد شفائه تحقيق بعنوان « نزهة فى الجنة » وهو اسم مستوحى من مقطوعة موسيقية للموسيقار ديبوسى ، وذلك فى إطار رؤية أدبية تقترب من أعمال « دانتي » ، ستشكل العناصر الرئيسية للأعمال التالية لسميث .

وأشهر صورة فى هذا التحقيق صورة طفل « سميث » يسيران فى رد الظلام إلى الضوء الساطع ، فى رد

الطباء الريف ، واستخدم أسلوباً ابتدئته ، حيث كان يعيش هو وكاميرته مع سكان القرية حتى يتعودوا تماماً على وجوده ، ثم يبدأ في التصوير بدون فيلم حساس ؛ وفي مرحلة أخيرة يلتقط صورة . وهو ما ساعده على الانتقال تدريجياً من الأسلوب السردي إلى التعليق التفسيري الشخصي ، محاولاً النفاذ إلى عمق الأشياء وطرح تساؤلاته حول مكان الإنسان في العالم .



● زهرة في الجنة ١٩٤٦

وقد كان تحقيقه المصور « قرية إسبانية » - وهو من كلاسيكيات فن التصوير الفوتوغرافي - محاولة أخرى للولوج إلى جوهر حياة الجماعة الإنسانية - حيث تتجسّد - وفقاً لنفس الأسلوب الذي طبقه في تحقيق « أطباء الريف » - جماعة من المزارعين البسطاء الذين عاشوا بطريقة بدائية في ظل ظروف منافية وطبيعية قاسية للغاية ، ثم وجدوا أنفسهم مهددين بخطر فقدان القرن العشرين ، وفتح السلطات المحلية والأولياجرية الدينية وسعى إلى نقل الصراع والتناقض الذي رآه ، بين الحياة والموت والبراءة والخبرة والحب والكراهية والضيق والشر والأبيض والأسود ؛ للإجابة على

الصورة لدى المشاهد وقد كسر « سميت » حينئذ مبدأ التصوير الصحفي القائل بأن المصور عليه أن يضع نفسه مكان القارئ الذي يتنظر إلى الصورة ، حيث أن « سميت » وضع نفسه واهتماماته وقلق وأمله في الصورة ، وشارك في تراجيديا الحياة التي تحدث أمام عينيه .

وفي عام ١٩٤٨ قام « سميت » في بلدة صغيرة في منطقة جبلية في ولاية (كلورادو) بتصوير تحقيق عن

جدل على التجربة السلبية التي خرج بها من الحرب ، وقد سويت صفحات كثيرة لتفسير ودراسة هذه الصورة ، فقليل إنها انعكاس للحظة الميلاد ، وغير ذلك وبالطبع اكتسبت هذه الصورة شهرة عالمية ، رغم أن « سميت » عندما عرضها على مجلة لايف رفضتها ، لأن الطفلين يعطيان ظهورهما لمدرسة الكاميرا وبالتالي للقارئ ؛ مع أن ذلك بالتجديد هو سبب قوة الانفعال الذي تثيره هذه

سؤاله : هل يمكن للقيم الإنسانية أن تعيش في مواجهة حركة التقدم الكاسحة ؟

وهنا فإن المصور الصحفي الذي يتمثل دوره الأول في نقل « الحقيقة » ، أصبح ينتج فناً — رغم المعالجة الذاتية التي يفرضها — بحثاً عن « حقيقة » أعلى . وصور « سميث » في هذه المرحلة اتسمت بترائها المركب والمغلق احياناً ، شأنها شأن العالم الذي تعكسه وكانت بها قوة الايقونات واللوحات الدينية حيث كانت تعكس تاملًا مغلفًا بالظلال ، ولكنها ظلال لا تغلو من التفاصيل . كما أن الضوء المبهر لا يمكن أن يكون نقياً تماماً . وكان هذا السعي وراء هذه الشفافية مُنهكاً للمصور ، الذي يجد نفسه في بداية الخمسينيات في مستشفى نفس في نيويورك .

وفي عام ١٩٤٥ توجه « سميث » إلى أفريقيا ، لإتجاز تحقيق لحجة « لايف » حول « البرت شغلينتز » الذي أسماه البعض حينئذ (أعظم رجل في العالم) ، فقد أنشأ « شغلينتز » منزلاً لزياء المصابين بالجذام في (أفريقيا السوداء) وكان يدعو إلى احترام الحياة الإنسانية غير أن « سميث » رأى جانبين للتحقيق ،

١٤٦

فمن ناحية هناك « شغلينتز » الأسطورة ، فاضل الخير وحامي الضعفاء ؛ ومن ناحية أخرى هناك « شغلينتز » الرجل الذي يسود على ملكة من الحجة ويستخدم وسائل قهرية تشوبها العنصرية ونظراً لأن جانبى الموضوع يقعان على طرفي نقيض ، ويعكسان معا حقيقة « شغلينتز » ، فقد قرر « سميث » أن يعالج التحقيق في موضوعين منفصلين والصورة الرئيسية في هذا التحقيق تظهر « شغلينتز » يرتدى قبة تشبه الهالة التي تحيط برؤوس القديسين في اللوحات الدينية القديمة ونرى خلفه رجلاً أسود كما لو كان انعكاساً لحقيقة « شغلينتز » المظلمة ؛ وإلى يسار الصورة نرى صليبا خشبياً يجعله « شغلينتز » وفي

مقدمة الصورة نرى ظل منشار ويد ممتدة إليه مما يكمل الإشارات والإحالات إلى الرموز المسيحية الشهيرة ، التي تكون رؤية « سميث » للرجل الأسطورة . وهذه الصورة الهامة صورة مركبة عن طريق دمج صورتين سلبيتين الواحدة فوق الأخرى ، وهكذا فهي ليست انعكاساً مباشراً للحقيقة كما تراها العين ولكن نتيجة تامل تم في غرفة تغميض الصور في نيويورك وكانت هذه هي المرة الأولى التي يخرق فيها « سميث » قواعد الصحافة المصورة ؛ ولم تكن الأخيرة ، حيث أن هدفه كان الحقيقة التي تتجاوز الوقائع الظاهرة ، أو البادية للعين ، فالسطحية هي في الواقع الكذبة الكبرى .

● قرية اسبانية ١٩٥١



« ميناماتا » تمرض أهلها لأضرار جسيمة بسبب قيام شركة كبرى بصبغ الزئبق السام في الخليج الذي كانوا يمسكون قوتهم بالصيد فيه . لقد جاء « سميت » إلى اليابان ليدافع عن الضعفاء وأصبح هو نفسه ضحية عندما قام أشخاص استأجرتهم الشركة لتدمير آلات التصوير الخاصة به ، بعد ضربه ضرباً مبرهاً ؛ مما جعله غير قادر على التصوير ويماني من عصى جزئي وأصبح يعتمد بصورة ، متزايدة على زوجته للاستمرار في عمله وإتمام التحقيق الخاص بالقرية اليابانية ، الذي كان ذروة أعماله .

فالموضوع الأساسي في قرية ميناماتا لم يكن التلوث ولكن عدم

من نافذة منزله في الدور الرابع ما يجري في الطريق أسفل المبني . ثم انتقل ليصور المنزل من الداخل ، تمهيداً لإعداد عمل بعنوان : « الكتاب الكبير » ، قال عنه : (سيتضمن الكتاب صوراً من كل أعمال ، وسيكون دراسة مصورة معمقة تعكس فلسفتي وأغراض وأهدافي وسيتضمن فصولاً وفصولاً فرعية ، وفصولاً اعتراضية ويجب أن يقرأ مراراً وتكراراً ، شأنه شأن كتابات « فولكنر » قيل أن يتمكن القارئ من فهم مغزاه) .

وانتقل « سميت » في عام ١٩٧٢ إلى اليابان في قمة نضوجه الفني والفلسفي وذلك إلى قرية صغيرة يعيش أهلها على الصيد وتسمى

● قرية اسبانية ١٩٥١



● الدكتور البرت شيلينز ١٩٥٤

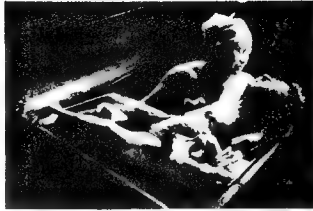
وقد رفض القارئون على مجلة « لايف » نشر الموضوع كاملاً مما شكل انتهاكاً لرؤية « سميت » ، وقد جعله ذلك في نهاية عام ١٩٥٤ يرفض تجديد عقده مع « لايف » ، مما عرضه لمتاعب مالية ضخمة وأوصل عائلته إلى حافة الفقر المدقع .

ويعد عدد من الموضوعات المهمة التي لم ينجح « سميت » في نشرها بالشكل الذي أرادته ترك عائلته وانتقل إلى منزل متواضع في نيويورك ، قام فيه باستهلاك آلاف الأمتار من الأفلام الحساسة في عملية استقراء ذاتية ، حيث قام بعدد ضخم من التجارب الفنية ، بعيداً عن القعيد التجارية والمالية وأخذ يصور

خط متصل مباشرة بأعمال عصر النهضة الفنية التي تصور العذراء تحمل المسيح بعد إنزاله من الصليب .

ومن ينظر إلى هذه الصورة ، فلابد أن رؤيته للحياة والأشياء ستكتسب كثافةً ومهقاً جديدين .

وقبل أن يموت « سميث » وهو في « التاسعة والخمسين من عمره في عام ١٩٧٨ ، وهو لا يملك سوى ثمانية عشر دولاراً كان لديه شعور بأن سيمفونية عمله لم تكتمل ، ولكنه في نفس الوقت يرغب في أن تكون الأمور غير منتهية : (لقد ناضلت بقوة ضد فكرة تغليف التحقيق أو القصة بصورة تعطى الانطباع بأن القصة قد انتهت ، لقد أردت دائماً أن أترك الأمور بما يوحي أن هناك خدأ ..)



● مينا ملتا ١٩٧٢

رسموخ الإنسان وصلابة روحه ، حيث أن « سميث » كان مؤمناً بأن الإنسان قادر على مواجهة مفارقات الحياة القاسية والانتصار عليها وكان دائماً يقول : (إني أدرك دائماً في هؤلاء الذين لايسمح لهم وضعهم بالتحدث عن أنفسهم ، وأنا أستطيع أن أتحدث نيابة عنهم إذا اقتضت بقضيتهم ، بصوت لا يملكونه هم) . ولعل صورة الأم التي تحمل ابنها الذي تعرض للتشويه كامل بسبب تسممه بالزئبق هي « منتحبة » (١٨) (Pietà القرن العشرين عن حق في

كيف يقدم البولون « تشيكوف » معاصرا؟

قالوا في مجمله مستمر على الدوام ، ولكن لإظهاره في حقيقته الزمنية للواقع الذى يتسم بالديمومة ، فمن الضروري أن نحرر هذه الحقيقة من كل ما يغيبها ، من غلظتها ، ومن كل ما يشوهها : نحررها من كل ما يميزها ، والاساس في هذا التحرر هو الكلمات ، ولذلك ينبغي تركها في شكلها المجرد غير الملغز وغير الاستعاري ، ليلفت الانتباه نحو ما لم يحسب تشيكوف ، ذلك الذى أبعد عن كتابته ، ولفظه ، دون رجعة !!

« تشيكوف » كاتب واقعي ، وربما لم يستطع كاتب مثله ، أن يعبر بهذا القدر من الصدق عن الواقع

البولنديين — ولا يمكن للبساطة أن تمثل ، ينبغي أن تكون بداخلك أو يستحيل وجودها !
ففي الانتقال والتحول في المواقف والصراعات الدرامية يمتزج الواقع عند مؤلفنا « انطون تشيكوف » بالطبيعة ، بالمواد ، بالبشر ، بالعلاقات الاجتماعية ، بالآلام النبيل ، بالحالة الروحية الداخلية ، بالأشياء التي قد تبدو ثابتة ، والأشياء غير الثابتة ، عدا ماضيها ومستقبلها ، اللذان يصبحان دائرة تغلق داخلها هذه الأشياء ثم تموت ، حيث يموت كل شيء ويحيا من جديد ، في كينونة مستمرة ، وفي ذلك التكرار لحياة المخلوقات غير المرئية .

تثار حاليا في الأوساط الفنية داخل « وارسو » قضية تأثير حولها الجدل والنقاش ، إنها البحث عن وسائل ووسائل فنية جديدة ، تثرى طرق وأساليب لتفسير مسرح « تشيكوف » لتقديمه بشكل معاصر . وليس في قوالب « متخفية » جامدة ، ومسرح « تشيكوف » للبولنديين هو جزء اساسي من مكونات « البربريتوار » المسرحي الدائم لأي مسرح بولندي . ويعد تقديم مسرح « تشيكوف » فوق الخشبة من اصعب المهمات الفنية ، امام المخرج ، بنفس درجة الصعوبة في تقديم المسرحيات الإغريقية ، وأمام الممثل . فتشيكوف هو البساطة بعينها — كما يؤكد الفنانون

وجوهه ، بكل ثقله وصوره . وفى تقديم أعمال « تشيكوف » فوق خشبة المسرح ، يجب أن نغثر له عن حلول لمهمة أساسية . وهى أن يكون التفسير واقعيا وغير مالى فى الوقت نفسه . وأن يقدم هذا المسرح رؤى للأشياء ، ليس فقط بشكل حسي ، ولكن أيضا من خلال الحقيقة التى تنبثق من أطر تلك الأشياء تلك الأشياء التى تمثل لدى كاتبنا — كما هو معروف — مختلف المواد ، والأشجار ، وأعمدة التلغراف ، وغيرها من الأشياء التى تحوى داخلها طبيعة الحركة المسرحية . والتى تبرز بدقة ما هو موجود بداخلها ، فى لحظتها المرئية الأنية .

ويبدو هذا جليا وواضحا فى ملاحظات « تشيكوف » التى يدونها على هامش حواراته المسرحية وبداخلها ، وفى عدد من تعريفاته عن الفن والمسرح . ونحن نغثر كذلك على هذه الملاحظات فى مسرحياته ورسائله . فمطالب « تشيكوف » التى يستعرضها فى مسرحياته تبدو منذ الوهلة الأولى زاخرة بالواقعية التى تصل عنده إلى درجة الاستحواذ والتسلط « فتريجورين » يرتدى بنطلونا مخططا وهذاه مستملا .

ويشحن « السيجار » بطريقة خاصة به . أما « فونيتسكى » فيعلق على رقبته رابطة عنق جميلة « جميلة جدا » . وأصحاب الأرض عليه أن تتقهم طبيعتهم تماما . فهم يريدون أفضل منك يا سيدى ، بل أفضل منى ... أسترويف « يصفر بطلا تواف . ألم فلانها يشكر دائما وأسترويف يصفر بطلا تواف . » وعندما يتحدث تشيكوف عن مسرحية « بستان الكرز » أثناء كتابته لها ، يصف البيت بأكمله . ويداية من الدور الأرضى ووصولا إلى معرفة الطريقة التى بنى من خلالها هذا البيت .

ومع ذلك فعندما يخرج « ستانسلافسكى » هذه المسرحية « برواقية رائحة مكتملة » يحتج « تشيكوف » قائلا : « إننى لم أكتب هذه المسرحية بهذه الطريقة . ليست هذه الشخصيات هى شخصياتى » وفى عرض مسرحى آخر « لبستان الكرز » قبل موت « تشيكوف » بسنة أشهر ، يصرخ « تشيكوف » فى رسائله : « شيء وحيد بمقدورى قوله « لقد سرق » « ستانسلافسكى » مسرحيتى [...] لكى يكون الأمر على هذا النحو المدين » إنه لم ير فى إخراج « ستانسلافسكى » لفصحة

فقط ، بل كان يؤكد : « أن ذلك الشخص — ويعنى المصلح المسرحى الروسى الكبير « قسطنطين ستانسلافسكى » — أراد أن يجعل من بستان الكرز « دراما مأساوية بالقوة ، بينما هى فى حقيقة الأمر كما يراها « تشيكوف » كوميديا . بل هى فائز من الفائزات الصارخة ! »

ولم يستطع أى مخرج أن يرضى « تشيكوف » لقد أراد أن يظهر فوق خشبة المسرح تفاصيل ذلك الذى يراه ، ما يحدث حول شخصياته ودخل دائرتهم ، أن يكونوا كما هم فى الواقع ، ويعنى هذا — كما هم بجلوهم الحقيقية أكثر من كونهم صورة تعكس خياله « وفى ذلك الوقت كان « تشيكوف » يهتم كثيرا بللناخ والإيقاع العام للعمل ككل . كان يستحيل إرضاء « تشيكوف » ، ولكن لم يكن من الصعوبة فهم ما يعنيه ، لقد أراد البساطة المبالغ فى بساطتها ، والدقة المبالغ فى دقتها ، كما أراد التخلص من مختلف صور وأشكال « الالتزام الحرى » . وإذ لكه من الضرورى قراءة مسرحيات « تشيكوف » وفهمها من خلال حالتها البروتستانتية — حالة الجذب الروحى ، والشعور الكامل نحو إيراز — غير قليل أو أكثر ما يمس فقط

الزمن الإنساني في متغيراته . يستلزم ذلك تمرينات « تنسكية » يمتزج بها قدر هائل من الزهد ، تلك التي تعد شاهد عيان على الفن . ويلزم لذلك الأمر تحرير النفس عن جميع الإلزامات والتوقعات والإرهاصات والإثارة الدرامية ، ثم تأتي البقية الباقية بدورها بفضل الوصول إلى تلك الحالة .

وعن تشيكوف « نشرت المجلة الأدبية المعبرة عن لسان حال المهمل الدولي للمسرح : (Le Theatre Dans le Monde) تصريحات لخرجين من مختلف الدول ، أطلعت فيه من خلال ورقة استطلاع فني على

آرائهم حول الطريقة المثلى لتقديم « تشيكوف » ١٩ ، ويلهم التساؤل على هذا النحو : هل نسمى في تقديم تشيكوف اتباع أسلوب « مسرح الفن » بموسكو ، أم بأسلوب آخر ١٩ وإذا كان ثمة أسلوب آخر فما هو ؟

إن سؤالا كهذا قد يثير شعورا بالاستخفاف عند « تشيكوف » أكثر من شعوره بالدهشة ١١ .. ويمكن أن تكون الإجابة المقترحة التي نحن بصدد ما كتبه « تشيكوف » نفسه في إحدى فقرات مذكراته : « كلما كان الفلاح غبيا ، كلما استمع

الحصان إلى أوامره أكثر » ، ويعنى هذا أنه كلما قل الاهتمام بالأسلوب ، كلما كان المسرح / الحصان أكثر تأثيرا وإبداعا ، واقترب أكثر نحو الكمال الفني . فالأسلوب هو النتيجة ، وليس نقطة البداية . إن طرح القضية على هذه الصورة يبرهن لنا على أن عدم فهم أساسى قد نشأ من بين عارلى المسرح و « تشيكوف » نفسه : « كلا ١١ - ليست الطبيعة ولا الواقعية — يستلزم تشيكوف — مجرد شيء ينبغي لنا أن نضمها بالقوة داخل أية أطرا »

كنوز تراث المهجر العائدة

المهاجرين الأول لا يتكلمون العربية غالباً ، ولذلك فهم لا يعرفون قيمة ما يملكون .

وهكذا كان الرجل أن يطوف في بلاد أمريكا اللاتينية سائلاً عن الأسر العربية التي تملك كتباً أو مجلات أو مذكرات ، وكان عليه أن يوظف إحساس أبناء العرب في المهجر بأهمية هذا العمل الخطير ، وكان بالطبع يجد بعض العنت في رحلته هذه ، فهناك من أهملوا هذه الكتب ووضعوها في أماكن منسية في بيوتهم كان عليه أن يبحث عنها بنفسه ، وهناك من لم يدركوا قيمة ما يقوم به الأستاذ سلامة وعاملوه بجفاء .

حيث تقتنى هذه الكتب الآن وتدفق فيها مبالغ طائلة ، تماماً كما يحدث بالنسبة للوحات الفنية ، وفي حالتنا هذه فإن تعرض هذه الكنوز للضياع أكثر احتمالاً ؛ إذ تحاول جهات مشبوهة ومؤسسات كثيرة أن تبتر هذه الكنوز .

وقد تحمل عبء هذا العمل الوطني الأستاذ عيسى سلامة الذي عاش في المهجر منذ عام ١٩٥٠ وتحوّل في تلك البلاد الغربية ورأى بعينه كيف يتسرب هذا التراث ، وكيف تباح الكتب والمخطوطات التي لا تقدر بثمن في صالات المزادات هناك ، تباح هذه الكتب بثمن بخس دراهم معدودة ، لأن البائعين من أبناء وأحفاد

أقيم أخيراً بمكتبة الأسد في دمشق معرض كتب أدب الاغتراب ، الذي ضم مجموعة كبيرة وهامة من تراث أبناء الوطن في المهجر ، سواء ما حملوه معهم من كنوز الكتب المختلفة مطبوعة ومخطوطة ، أو ما انتجوه هناك من كتب وجرائد ومجلات ، كانت كلها في طريقها إلى الضياع .

إن مرور الزمن كان يؤكد أهمية هذا التراث وخطورته ، كما يؤكد كذلك الخوف من فقدّه إذا لم تبذل الجهود الجادة في سبيل العوده به إلى الوطن ؛ ذلك أن كتب التراث الآن لم تعد لها أهميتها التاريخية فحسب ، وإنما أصبح لها كذلك أهمية تجارية ،

ولكن كان هناك أيضاً هؤلاء الناس الذين لا يزال حب الوطن جذوة مشتعلة في قلوبهم لم يطفئها مرور الزمن ، والذين عرفوا أن حياتهم ممتدة ومتصلة في هذا التراث ، فكانوا يساعدونه ويجمعون له الكتب ويعرفونه بالامر العربية .

وقد سهّل جهد الأستاذ سلامة إلى حد ما أن الرجل عاش في سوريا أولاً ثم هاجر ، وأنه يعرف خمس لغات إلى جانب اللغة العربية ، وقد تأثر من مشاهد ومواقف كان يظن أنها مستحيلة ؛ فعين عرض على زوجة الشاعر المرحوم ميشيل مغربي فكرته ، يكت من شدة الفرح ، وقالت له : إنا، نتقضى الآن من الدوامه التي أعيش بها ، فأنا لا أريد أن تباع هذه الكتب هنا حيث لا يعرف أحد قيمتها ، قيمتها الحقيقية أن تكون في سوريا وأن تقرأ هناك .

وهناك صورة أخرى تعكس الروابط القومية في المهجر ؛ ففي مدينة سان باولو تقيم تسع عائلات من آل البندقي ، وحين علم هؤلاء بمشروع جمع الكتب الذاتية لإرسالها إلى سوريا تحمسوا ، وقدموا كل ما عندهم من كتب ، ليس هذا فحسب ، بل قاموا أيضاً بعض

العائلات العربية الأخرى لتقديم كل كتاب مطبوع باللغة العربية ، وكان من نتيجة هذا الجهد المخلص أن توفرت للأستاذ سلامة كتب شفيق وفوزي ونبية مطوف .

أما للمتاعب الحقيقية لهذا العمل فهي أنه لا توجد مكتبات للكتب العربية في أمريكا اللاتينية ، وكذلك لا يعرف الكثيرون هنا - وقد بُعد بهم العهد عن اللغة الأم - أين توجد تلك الكتب العربية .

ولذلك كان الأستاذ سلامة يتحين الفرص ليدخل المزايدات ويشتري ما يستطيع شراءه ، أما أغلب الكتب والمخطوطات فقد تبرع بها أصحابها حتى تمها من جديد في دمشق ، وفي معارض أخرى بالوطن العربي ، تعرف منها مدى ارتباط المهجريين بأوطانهم وحبهم للفتح ، وإنتماهم لأرضهم مهما غريهم السطر .

أعمال فنية تحلق فوق الواقع : أقيم في صالة العرض في حلب معرض للفنانه شذى دبسي ، ضم أعمالاً فنية متميزة ، كما احتوى المعرض على أعمال - يدوية مثل صناعة السجاد والمفارش والزهريرات .

والفنانه دبسي خريجة كلية التجارة - وليس الفنون - وهي تمارس أعمالها الفنية هاربة ، وهي تقول إن عملها لا يتعارض مع هوايتها التي بدأت منذ الصغر ، حيث كانت تقوم بتزيين أبواب المنزل وجدرانها ، وقد لفتت أعمالها المبكرة انتباه صديقاتها ثم زوجها الذي شجعها وساعدها .

وإذا كانت أعمالها الفنية غير مالوفة ، فهي تقول إن على الفنان أن لا يقتصر عمله على النقل الفوتوغرافي من الواقع ، بل عليه أن يخيف إلى هذا الواقع ويخلق فوقه بخياله ليتم له الإبداع الحقيقي .

ولم يكن الأمر سهلاً بالنسبة للفنانه دبسي ، فقد استغرق إعداد هذا المعرض عامين كاملين ، كانت تعمل فيهما بشكل يومي تقريباً .. ولكن بحيث لا يتعارض هذا العمل مع عملها في المنزل .

نحو نظام ثقافى عربى جديد

مجموعة من الاساتذة الباحثين الذين جمعهم هدف مشترك هو استقصاء حالة النظام الثقافى العربى : واقعه الراهن وصورته المستقبلية . فإذا كان المنتقدون هم من بين المشتغلين بالسوسيولوجيا ، فالتوقع أن يكون الخطاب على درجة من الشمول والعمق ، يُصالح بين الثقافتين الاجتماعيتين والسياسيتين ، ويرصد الأمور من منظور أكثر رحابة .

عقدت الندوة في مدينة صفاقس الكبرى مدن الجنوب التونسي في الفترة من ٢٢ — ٢٤ يولية ١٩٩١ ، ونظمتها الجمعية العربية لعلم الاجتماع بالتعاون مع مهرجان صفاقس الدولي ، وقدمت فيها تسع

التساؤلات التي كانت تتشعب لتشمل الآتيا ، والأخر الماضي ، التراث ، الحاضر المازوم ، والمستقبل الممكن . وإزاء ما شهدته الساحة العربية مؤخرا من أحداث جسيمة ذات أبعاد عميقة ومتنوعة ، كان من الطبيعي أن نجد فرقا من المفكرين والباحثين وقد استغفرت طارحة السؤال القديم المتجدد حول الثقافة العربية : وأقمها ومستقبلها . فتعقد المؤتمرات والندوات ، وتدور النقاشات ، وتبلى بعض الأفكار ، وتقدم طروحات ، وتتناقض الآراء أو تتماثل ، ويظل السؤال مفتوحا عن الهوية والمعنى والممكن والمستحيل . ويمكن القول أن هذه الندوة التي نعرض لها تعد حالة استثنائية ضمت

منذ البدايات الأولى لمحاولات النهوض العربى الحديثة في القرن الماضي ، وحتى الآن ، والمسألة الثقافية تطرح نفسها على الأجيال المتتالية من المفكرين والمبدعين . وفي فواصل زمنية معينة ، وإبان أزمات حادة ومن واجهها المجتمع العربى ، وفي أعقاب الأحداث والوقائع الكبرى ، كانت التساؤلات حول واقع الثقافة العربية والمشكلات والعقبات التي تقف دون تطويرها تضغط بإلحاح على مراكز التفكير والتأمل والإبداع في العقل العربى . وفي كل مرة ، ودائما ، كانت التحديات (الداخلية والخارجية) ماثلة ، تعلن حضورها كمتهجير مركزي في امتصان الإجابة على هذه

مداخلات رئيسية كانت محاورها كالتالي :

١ - ملاحظات حول شعار « نحو نظام عربي جديد » (مسعود ضاهر)

٢ - نظام الأنظمة الثقافي العربي (الطاهر لبيب)

٣ - نحو ثقافة ديمقراطية : ملاحظات وهوامش أولية (عبد الباسط عبد المعطي)

٤ - الأزمة الثقافية ومستقبل المجتمع المدني العربي : جدل التنوير والتحرر (السيد يسن)

٥ - من ثقافة السياسي إلى ثقافة المجتمع المدني (علي الكنز)

٦ - أفكار حول استراتيجيات لتنمية الثقافة العربية (رياض الزغل)

٧ - المشروع الثقافي العربي ومستجدات النظام العالمي (دابم البصام)

٨ - أسئلة الثقافة العربية (محمد حافظ دياب)

٩ - الإبداع الأدبي وتطوير الثقافة العربية (فتحي أبو العيين)

والمستهدف في هذا التقرير ليس هو إجراء تقييم دقيق لأعمال هذه الندوة ، وإنما هو عرض موجز لأهم القضايا والطروحات التي انطوت عليها المداخلات الرئيسية ، وطبيعة

التشخيصات والاستبصارات المستقبلية التي قدمها المتحدثون .

أولاً : بينما لم تهتم بعض المداخلات ببسط معنى محدد للمفهوم « الثقافة » ربما استناداً إلى أن هذا المعنى صار معروفاً ، وبينما انطوت بعض المداخلات على معنى يقصر الثقافة على ما ينتجه المفكرين والمبدعون (الأدباء - -) الكتاب -

الباحثون .. الخ) أي بوصفها منظومة رمزية من معارف وآراء وتمثيلات وعقليات (دياب) ، وباعتبارها تضم إلى جانب الثقافة الرفيعة (الفنون والآداب والفلسفة) مجمل الأعراف والمعايير ويرى العالم

وأساليب الحياة في مجتمع ما (يسن) وكل ما يدخل في نطاق الأساليب المعيشية والإنجازيات الحضارية لدى شعب من الشعوب .

وهذا المفهوم الذي يتجاوز الثقافة بمعناها التضيقي إلى معناها الأوسع ، يسمح بتبني ما ذهب إليه بعض المفكرين (جرامشي مثلاً) من أن كل إنسان يعد مثقفاً باعتباره أن له أسلوباً معيشياً معيناً وطريقة في الحياة ، ويستميز على معرفة ، ويتصرف وفقاً لموجهات سلوكية وقيم معينة ، غير أن هذا لا يمنع من الحديث عن « المثقف الخاص » (أبو

العيين) أو « المفكر » (رياض الزغل) ، وهو الشخص الذي ينتج أفكاراً أو فناً أو أدباً ، أي يقوم بعمل إبداعي يعبر فيه عن رؤية للعالم تميز جماعة ما أو فئة ما من فئات المجتمع . واهتمت بعض المداخلات بتحديد بعض الخصائص الهامة التي تسم الثقافة ، وأهمها الاستمرارية ، والارتباط العضوي بهيكل الواقع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والإدارية ، والصراع ، خاصة بين الثقافة المهيمنة والثقافة المضادة بما لكل منهما من ارتباطات وعلاقات مصلحة وأيديولوجية .

ثانياً : ثمة مداخلات ثلاث (ضاهر ؛ عبد المعطي ؛ لبيب) انطلقت من الإحالة إلى عنوان الندوة والرفعة في عقد حوار معه ، وإنشاج بعض الأفكار المتعلقة بحالة « النظام الثقافي العربي » ، وفي حين سعت مداخله ضاهر إلى تحديد إطار عام لشعار الندوة ذي الطابع الاستشراقي ، انطلقا من تشخيص طبيعة الموقف الراهن للثقافة العربية ، اهتمت مداخله عبد المعطي بتحديد بعض الإحصاءات التي يحملها هذا الشعار ، واتخذت مداخله (لبيب) طابع النقد المستند إلى تحليل دلالات اللغة

واستخداماتها لدى العقل العربي .

في مداخلة ضاهر تأكيد على أن
استشراف نظام ثقاف «عربي»
«جديد» يمثل تحدياً في ضوء
التحولات العاصفة الجارية على
مستوى العالم : انفجار معرفي : ثورة
انصالية هائلة : تقدم تقني : تضارب
أنظمة سياسية كانت حتى وقت قريب
متصارمة : تشكل ثقافة كونية ذات
قدرة عالية على اختراق الثقافات
المحلية والتأثير فيها . فكيف في ظل
هذه الشروط تتأكد «عربية» نظامنا
الثقافي و «جذته» سؤال يواجه
شعائر الندوة ويجسر العديد من
القضايا والمعضلات . وبدأ مداخلة
(عبد المعطي) بمحاولة إملحة عما
يمكن أن يكون موجوداً من مشاعر
ودوافع وراء صياغة عنوان الندوة
الذي يثير عموماً طعنية وذهنية
وسياسية . فقد يوحى العنوان برفقة
في القطيعة مع راهن الثقافة العربية ،
أو تجديده أو تبديله ، وقد يوحي
باليأس من فشل الحال الثقافي في
إنجاز مهام النهضة ، وقد يوحي
بحالة مرتبطة بسفر الهمزائم العربية
المتكررة التي طالبت للحياثي
واليومي . ومن ناحية أخرى يبدو
العنوان متزيئاً في ثوب رومانسي قد
يجب عنا أشياء كثيرة . مما يجعلنا

نقفز على الواقع الثقافي العربي
ونتناقل عن دينامياته ومقوماته
التاريخية ، وإمكانيات الوعي بعوامل
وعمليات هامة وضرورية عند
استشراف أي مشروع ثقافي عربي .
أما (الطاهر لبيب) فيشير إلى
صياغة عنوان الندوة باعتبارها
تجسيداً لها أسماء الشذوع
« النحوي » عند العرب أي التحدث
عن «نحو» و «من أجل» .. الخ
وهو نزوع مشحون بغائية غير محددة
وغير علمية ، وبالتالي غير منتجة .
ويتساءل لماذا يصير العرب في كثير من
صياغاتهم على أن يكونوا دائماً
«نحو» .. هل لأن ذلك يخلق لديهم
شعوراً بأنهم متجهون نحو هدف ما ؟
أم لأن في ذلك طمأنينة للذات وروهم
بالإرادة ، أي بأن المرء مخير وله
إرادة فاعلة محليا وعالميا ؟ هذه
« النحوية » على ما يرى لبيب — لم
تنتج أفكاراً محمّلاً ، وكل ما تفعله هي
أنها تحمل (وتحمل) العديد من
الإسقاطات والأخيلة . لقد صار
الخطف العربي وأهمل بأنه يمتلك
المعرفة اليقينية وبأنه يمكن أن
يساهم في كل شيء : التغيير ،
والتنمية ، والثقافة ، وكل ما هو جديد
وأغفل حقيقة الحدود الواقعية
والموضوعية لحركته ، وهذه حالة

تجسد أزمة حقيقية ومستمرة ؛ بدليل
أن العرب يعيشون مجتمعاً انتقالياً
طالت فترة انتقاله . وفي سياق
الإحالة إلى عنوان الندوة يطرح
(لبيب) سؤالاً جديداً عن مدى
مشروعية الحديث عن «نظام»
عربي ، سواء كان هذا النظام ثقافياً
أم غير ذلك إن ما هو قائم واقعياً — في
نظر (لبيب) هو ضرب من الفوضى أو
التسبب إننا نجعم أشياء متناقضة
ومتضاربة ونضعها في وعاء واحد لنطلق
عليها اسم «نظام» . ليس هذا هو
نظام اللا نظام ؟ ولقد تلقى عدد من
المتدخلين في الندوة هذا الطرح من
جانب (لبيب) باعتباره رؤية
تضارفية للحال العربية الراهنة ، أما
هو نفسه ، وإن لم ينكر ذلك كلية ،
فقد رأى أن مثل هذا الطرح ضروري
ونحتاج إليه لاستنزاز الطل .

ثالثاً : حرصت بعض المداخلات
على التنبيه إلى أنه بالنظر إلى طبيعة
الظاهرة الثقافية من حيث تعقدها
وانطوائها على عناصر الصراع
والتداخل والتضارب ، فإن مقاربة
المسألة الثقافية العربية — وهي
مسألة مثقلة بعوامل عدة متنوعة
الطابع والأوزان والاتجاهات — تعد
أمرًا معقداً بالصعاب والحلايل .

فدياب يشعر في مداخلته إلى امتداد والتغلم حوارية التراث والتاريخ والاجتماع في الثقافة العربية، وإلى سمة مدرسا وتفصله داخل فضاءات يتشابك فيها: الشعبي بالرسمي الشرعي بالمدني، القطري بالتميمي؛ الهلالي بالنقلى، لشغافى بالكتايب، الثابت بالتحول، الاثني بالذخيل، على اختلاف المرجعيات والرموز وأساليب التداول. وفي

مداخلة (أبو العينين) تأكيد على أن إشكالية النهضة العربية الحديثة التي احتل سؤال الهوية فيها مكان الثورة، هي نفسها إشكالية الثقافة، باعتبار أن سؤال الهوية هو سؤال الثقافة تصديدا، أو أن الثقافة هي اللباس الذي تتزيّا به الهوية وتتجلى فيه، ومن هنا يصير البحث في سؤال للثقافة وتعريفاته بحثا في سؤال

النهضة بكل أبعاده، وعلى اختلاف الانحسار التي إتخذتها جهود المفكرين ومشروعاتهم النهضوية المشبعة بنظريات ومؤشرات وأيديولوجيات متماثلة أو متباينة.

فإذا كانت هذه المشروعات نفسها، وما رؤاها من افكار، هي جزء من الثقافة العربية ذاتها، فإن ذلك يبرز مدى تعدد الظاهرة وتعدد أبعادها.

وايعا: ثمة إشارات رافضة، أو نافذة، أو مقومة لما قدمه الفكر العربي من تحليلات للخال الثقافية العربية. فالظاهر لبيب يرى أن الغالبية العظمى من مفكرينا قد اتجهت إلى خلق معنى على كل شيء وإسناد دلالات كل شيء حتى لما هو لا يتطلى وما هو غير ذي معنى. فهل نحن بالفعل لدينا انساق فكرية كبرى، يمكن استنباط معان متسقة لعناصرها وأى ربط يربط بين عناصر التسوق العربي؟ هل هو اللغة؟ وبأى معنى؟ إننا نتكلم لغة واحدة من المحيط إلى الخليج، ولكننا نعيش مرجعيات وأزمنة مختلفة بليل أن كل واحد صار بإمكانه أن يفتى كما يشاء في أى موضوع فالسوق مفتوحة بحيث أصبح لدينا مفكرون ولكن بلا فكر، أى بلا نظام فكري يمكن مقارنته مثلا بالنظم الفكرية القائمة

هناك، في أوروبا نحن لدينا مفكرين ينتجون افكارا ولكنهم لا ينتجون «فكرا» أى لا يشكلون نسقا تتراكم فيه المعرفة، ويتفاعل مع الفكر العلمى. ويشير (عبد المعطى) في أحد هوامش مداخلته إلى المفارقات التي تميز اليدائل التي طرحها المفكرون للمشروع الثقافي العربي. ويمكن ملاحظة تلك المفارقات في

الجهود إلى قائمة من (الينيغيات) المستندة إلى نماذج جاهزة (ليبرالية أو تقدمية أو إسلامية أو قومية عربية .. إلخ) دون السعى نحو تجديد تلك النماذج أو معرفة أسباب عدم فاعليتها؛ وإلى الممارسات النقدية التي تنجس إلى التشاؤم أو تركّز على ما هو سلبي، مما يجعل الإرادة العربية محاصرة ويضفى شيئا من العبيثية على كل تصور لبدليل مستقبل؛ وإلى الاتجاهات المفرطة في الإزمنة عند نقد السلطة في مقابل رهان رومانسي على الجماهير يتجاوز خصوصية الأزمنة والامكنة والمواضع والمواقع على الخريطة العربية؛ وإلى الاتجاهات المفرطة في تبرير تصرفات السُلطة السياسية والثقافية والإلقاء باللائمة على الجماهير بدعوى ظلفها وتسيبها القيمي والأخلاقي أما السيد يسن فيعرض لنموذجين من نماذج الفكر العربي التشخيصية، أولهما تشخيص أنور عبد الملك الذي يركّز على مستوابة الطريرب المدوابة (خاصة محولات النظام الراسمالي العلمى إجهاض محاولات النهضة العربية) في إحداث الأزمنة داخل البنية الاجتماعية والثقافية في المجتمع العربي، وثانيهما تشخيص

برهان غليون الذي يركز على مسئولية العوامل الداخلية التي وصلت غايتها إلى أوجها في عام ١٩٦٧ في انهيار التوازنات الاجتماعية والإقليمية مما اضطر إلى العودة إلى عصر الأزمة المفتوحة التي شملت الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي. ويذهب (يسن) إلى أن وجهة النظر الصحيحة تقتضي التركيز على التفاعل بين العوامل الداخلية عند تحليل الحال الراهنة للثقافة العربية.

خلاصة: تكاد تجمع مداخلات الندوة على أن أية محاولة لاستشراف نظام ثقافي عربي جديد ينبغي أن تنهض على أساس تحليل وتشخيص النظام الثقافي العربي الراهن. وهذا أمر منطقي. وينطلي ويدهي ذلك أن تعدد زوايا النظر إلى المسألة الثقافية العربية. وبالتالي تتعدد وتتوزع الجوانب أو الأبعاد التي تركز عليها المداخلات في حالة التحليل والتشخيص. والملاحظ أن التعبير الذي تواتر في معظم المداخلات لوصف حال الثقافة العربية الراهنة هو تعبير « الأزمة » وإن كان البعض قد استخدم تعبير « المازق ». وفي بعض المداخلات تشعب الحديث عن الأزمة ليصبح حديثاً عن لزومات. وقد

اهتت مداخله السيد يسن بتعريف الأزمة . بالاستناد إلى رأي الفيلسوف والفكر الألماني (هابر ماس) الذي قال إنها — أي الأزمة — « تظهر حين لا يعطى نسق اجتماعي سوى إمكانيات قليلة لحل المشكلات التي تواجهه ، بما لا يسمح باستمرار وجود النسق » ، وفي تحديد المنهجية الأزمت الثقافية يؤكد (يسن) على ضرورة البدء بتحليل العلاقة بين الثقافة وبناء القوة في المجتمع وتحديد الوظائف المعينة للثقافة والتي تهدف أساساً إلى الحفاظ على عملية إعادة الإنتاج وعلى انصاف الإنتاج السائدة . وفي ضوء هذا التحديد يمكن القول أن المجتمع العربي قد وصل إلى نقطة يتضح عندها أن النسق الثقافي عاجز عن القيام بوظائفه أي بمد أعضاء المجتمع بتجديدات لشريعة نمط الإنتاج والتوزيع السائد ؛ وبينية دافعية تربط بين هوية الفرد ونمط الإنتاج السائد ؛ ويتفسيرات رمزية للحدود الطبيعية للحياة الإنسانية . وبالتالي فنحن نواجه الآن أزمة ثقافية متعددة الأبعاد . أما التوصيفات والتشخيصات التي قدمتها المداخلات لحال الراهنة للثقافة العربية ، فيمكن إجمالها فيما يلي :

١ — النظام الثقافي العربي الراهن يتسم بالتخلف ، وبالإغلة المعقدة من الحقوق الأساسية للمواطن العربي ، وهو نظام تسلطي قائم على ضرب الديمقراطية ، تابع للمراكز الثقافية الإمبريالية ومخترق من الداخل بمجموعات كبيرة من المدافعين عن السلمة والطوائف والمذاهب ، وثقافة التعبير المسيطرة اليوم هي في جوهرها ثقافة ماضوية ، سكونية ، تسلطية ، يقينية ، يروج لها « الثقافت المستريح » المستفيد من الخدمات والمكاسب والتفوق (مسعود ضاهر) ولعلنا نلاحظ أن هذا الوصف لا يحدد الخطوط الفاصلة بين النظام الثقافي والنظام السياسي ، ربما لأن الواقع يخلط فيه السياسي بالثقافي ، أو بالأحرى كما أوضح (علي الكثر) في مداخلته ، يهيمن فيه السياسي على الثقافي ويتعامل معه بمنطق المنع والقمع ، والترهيب والترغيب .

٢ — الثقافة العربية رهينة حالة من التزور والتخلف تعيشها منذ حوالي ربع قرن ، سببها ممارسات تهدف إلى تكريس تطور غير متكافئ بين المركز الثقافي العربي (مصر — الشام — العراق) وبين الهامش الخليجي ، وتمثل في تمويل أشكال مشوهة من

الثقافة الدينية ومحاولات (أسلمة) العلوم الاجتماعية وفق تصور ديني محدود ومعين ، والعمل على تكريس عروبة (متميزة) من عروبة المركز القديم ، وإغراء المفكرين العرب وتشويه ممثلي الحداثة والعلمانية والاشتراكية ، وإنشاء متعجل لبنى ثقافية شكلية ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى هناك تأثيرات المتروبول الناجمة عن تكريس المشروع الاستيطاني الصهيوني ، والنظري الأمريكي المنطقل في كافة المجالات من مؤسسات النشر إلى الأفلام والأطعمة المطبوعة والكوكاكولا ، إلى مجال الكتاب وكبار المخططين . ولهذا الممارسات كلها أثرها السالب على الحركة الثقافية في الوطن العربي ، « لأنها استحدثت نوعاً من الحالة المعرفية لدى الجماهير ، تقوم من الناحية السوسيو — سيكولوجية على الانصياع والانقياد والخيل إلى الدوجما ، وتحطم فيها بهاء الاستألة وإمكانات الابتداع وملكة النقد واستلهام البادئ (محمد حافظ دياب) .

٣ — تواجه الثقافة العربية مجموعة من المحددات والمعضلات التي تعوق من إمكانيات التطوير النوعي لهذه

الثقافة . ويبرز في هذه المحددات والمعضلات مجموعتان ، تتعلق المجموعة الأولى بالنظف الدولي حيث تشهد خريطة القوى العالمية تبدلات هامة ، ونفاذاً مؤثراً لنظام إعلامي دولي تدعمه تقنية عالية ، ومحاولات مخططة تهدف إلى تدريب الوجدان العربي على القبول بالهيمنة الثقافية من جانب هذا النظام على المجتمع العربي وعلى الرضا بأدوار محدودة ومرسومة من قبل ما سعى الضبوط هناك : عبر الألفظي . أما المجموعة الثانية فتتعلق بالعوامل الداخلية العربية والتي أهمها أسلوب التعامل مع المواطن العربي الذي ينظر إليه من منظور الشرطي أو المدعي أو الوصي أو النائب ، وأحياناً من منظور الادعاء باسم المجتمع . وهو أسلوب يحاصر المواطن ويقعده ويكرس صيغ الهيمنة عليه . وهناك بعد آخر في حياتنا الثقافية ، وهو ما يمكن تسميته « فولكلور الهزيمة » ، أي العناصر والممارسات الثقافية التي تخفف من وطأة الهزيمة وتثير وقورها ، وتحولها إلى مادة للاستهلاك بالنكتة والإشاعة والنوادر .. إلخ ، وهذا البعد يمثل تحدياً حقيقياً لأن فولكلور الهزيمة هذا يعيد إنتاج الهزيمة ويمدد فترات وأجال تأثيراتها

الوجدانية (عبد الباسط عبد المعطي) .

٤ — رغم تعدد وتنوع الثقافات العربية ، يحكم تعدد وتنوع البيئات والأقاليم والبنى الاجتماعية العربية ، إلا أننا يمكننا التمييز بين ثقافة مهيمية هي ثقافة النظام العام والطبقات والجماعات والعائلات الحاكمة ، وهي ثقافة تنزع إلى التشديد على التقليد وتبرير النظام القائم في المجتمع ، وهي في طابعها العام غيبية سلبية ، وثقافة مضادة تتسم بكونها مقاومة للتقليد ساعية نحو إحداث تغيرات جذرية في الحقل الثقافي وفي الفضاء المجتمعي عامة . وكلتا الثقافتين : المهيمية والمضادة ، تواجه مازقاً . والثقافة المهيمية ينبع مازقها من فشل النظم العربية في تقديم حلول ناجحة لمشكلات التخلف ، ومن ممارسة تلك النظم ، بالتالي للقمع ، بمختلف أشكاله ولجوبتها إلى تقييد وحي الناس بتسييد الفكر المسطح والغبيي وإثلا عقلائي . أما الثقافة المضادة فيتمثل مازقها فيما يواجه حاملوها من توزيع بين مسئولية تطوير روح المقاومة ، وبين مواجهة أساليب الرقابة والتربص والقمع ، وبين

التغلب على حالة العزلة السائدة بينهم وجوزهم عن التواصل الدائم عبر حدود تجعل هذا التواصل أمرا صعبا ، وبين محاولة العمل في إطار استقلال نسبي عن المؤسسات المدعمة للثقافة التبريرية والثقافة المهيمنة (أبو العينين) .

٥ - تتجادل وتتشابك في الأزمة الثقافية العربية الراهنة أزمتان ثلاث الأولى أزمة الفرعية ، فالتنظيم الجمهوري التي أسست شرعيتها منذ الخمسينيات على شعارات الثورة والاستقلال الوطني والعدالة والتنمية ، قد انتهت فضالها بهزائم فادحة ، حيث أثبتت فشلها في الحفاظ على الاستقلال الوطني ، وفي التنمية وفي تحقيق الديمقراطية والمشاركة السياسية ، فضلا عن عجزها في مواجهة التهديدات المواجهة للأمن الوطني والقومي ، وبالتالي صارت تواجه مشكلة تآكل شرعيتها ولجا بعضها إلى استراتيجيات القمع المباشر أو استراتيجيات التعددية السياسية المفيدة . أما النظم الملكية القائمة فتتوزع وجود فعالها بين فتح المجال أمام التعددية السياسية ، واللجوء إلى الديمقراطية المفيدة ، أو سد الطريق أمام هذه الديمقراطية

والإصرار على شرعية « التقاليد » وفي جميع الحالات فنحن يؤزاء نمط من الدولة التسلطية في الوطن العربي ، مشغولة بإتخاذ شرعيتها المتأهوية . وكرد فعل لمارسات الدولة التسلطية العربية ظهرت أنماط من الثقافات المضادة لها كالإسلام الاحتجاجي والتيارات الديمقراطية العلمانية المضادة للتسلطية . أما الأزمة الثانية فهي أزمة الهوية ، فقد أدى تعطيم معدلات الضبط الاجتماعي ، ومعارضة وضع القيد أمام حركة الفرد في المجتمع ، بحكم التنظيم الاقتصادي والنظام السياسي القائم ، إلى ازدياد معدلات الإحباطات الانفعالية ذات الجذور العميقة بدلا من الحد منها ، مما ألقى بالقتال إلى عدم الإحساس باليقين وعدم الاستقرار النفسي لدى جماعات متزايدة ، خاصة فئة الشباب التي باتت تسيطر عليها شكل من أشكال « تشتت الهوية » وربما انعكست أزمة الهوية في الصراع الحادث بين رؤى العالم في الوطن العربي : فعلى المستوى السياسي هناك الرؤية التسلطية في مقابل الرؤية الليبرالية التعددية ؛ والرؤى القومية في مقابل الرؤى القطرية التجزئية ، وعلى المستوى الثقافي هناك رؤى علمانية في

مقابل رؤى دينية سلفية .. الخ . ولا تتمثل الأزمة في صراع هذه الرؤى بل في حد ذاته ، بل في طبيعة الصراع الذي تتحكم فيه غالبا الروح التعصبية وتحيط به الروح التسلطية أما الأزمة الثالثة فهي أزمة العقلانية العملية ، وهذه الأزمة في نموذجها الغربي للفلسفة العقلية التي تنهض عليها مبادئ تنظيم الحياة والمجتمع في الغرب ، والمقاومة بأن المجتمعات الرأسمالية قادرة على تحقيق الضبط في مجالات الحياة كافة : السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، وبأن النمو لا حدود له ، وأن الطبيعة يمكن استغلالها إلى ما لانهاية . وحين ثبت خطأ هذه المقولات دخلت العقلانية في أزمة عميقة صاحبها أزمتان الشرعية وأزمتان الهوية في الغرب ، وظهرت تحليلات ثقافية تدعو إلى صياغة جديدة لعلاقة الناس بالطبيعة وقد ساعد على تماشي النتائج السلبية هناك أن صنع القرار يتم في ضوء رقابة الرأي العام والصحافة وليس بواسطة حرب واحد تهيمن عليه مجموعة قليلة العدد أو بواسطة إرادة فردية لحاكم مطلق أما في العالم العربي ، فقد تبنت النظم السياسية نماذج العقلانية العملية بكل سلبياتها ، وأدى الانفراد في

اتخاذ القرارات ، خاصة في مجال التنمية إلى إحداث خلل وتشويه في هذا المجال مما أفضى إلى المزيد من إفقار الجماهير ، والانتقاس في مستنقع الديون وتهديد الثروة العربية . والنتيجة : حالة من حالات العجز الاقتصادي والضعف السياسي تعكس أزمة العقلانية العملية . إن هذه الأزمات الثلاث بما تفرزه من نظم تسلطية وتيارات ثقافية مضادة وبؤى متصارعة تعصب وفقدان لقدرة الخطابات على تجديد نفسها ، وعدم الوعى بالتغيرات العالمية والداخلية ، تطمح الحائل الثقاف بطابع الأزمة العلم (السيد يسن) .

سلفاً : في مجال طرح إشكال بديلة ، جديدة أو متطورة للنظام الثقاف العربي الراهن ، تعددت وتتوعد الصيغ التي انطوت عليها المداخلات وتراوحت بين تصورات تكاد تقترب من اليقين ، وتصديقات للمرجوب والمطلوب ، وتعيين للأولويات هامة في المخزوع الثقاف العربي ، وتركيز على شروط بعينها . وتسجيل لاحتمالات تختلف من حيث إمكان وقوعها . فالظاهر لبيب يرى أن الأجيال السابغة تتوارى مرجعياتها ، والغرب يحرمننا من المعرفة ومن الادمغة العربية المهلهجرة إليه ،

ويفرض علينا قيما جديدة ويبيحث بخبراته للتأكد من أننا نكرس هذه القيم ، وأن الجيل الحالي هو جيل الاستسلام الذي جاء بعد جيل المقاومة وجيل التطبيع ، فأي نظام عربي يمكن أن يقيمه هذا الجيل ؟ ولعل هذه النتيجة تتسق مع للمقدمات التي صدر منها (لبيب) . والنموذج البديل عند مسعود ضاهر هو « ثقافة التقيير » التي يتجهها « المكلف للضارب » ، وهي ثقافة دينامية قابلة للتمايز ومقاومة للتعبيد لثقافة الماضي التي تعود إلى السلفية . وعند عبد الباسط عبد المعطى ثمة اهمية قصوى في إعطاء الأولوية لتأسيس ثقافة للديمقراطية تواجه التحديات وتسمح بتداول السلطة والأنماط الثقافية عبر المؤسسات الرسمية للثقافة والإعلام ، وتصوغ رؤية مستتبعة للتعامل مع التراث العربي . ويؤكد السيد يسن أن العرب في حاجة إلى ثقافة عصري . حية وفعالة ، وقادرة على استيعاب التناقضات والمعوقات الفكرية في المجتمع العربي وتجاوزها ، وعلى التفاعل مع العالم المعاصر . ويشدد (على الكنز) على ضرورة الإنفاد من الحركة الحادثة والمتعقلة في الانتقال من مركزية الدولة إلى مركزية للمجتمع

المدنى ، لأن ذلك سوف يدعم هدفا عزيزاً بالنسبة للثقافة العربية وهو الانتقال من ثقافة السياسي إلى ثقافة المجتمع المدنى . ويطلب (رياض الزغل) بضرورة التسامح إزاء ظاهرة صحفية وإيجابية وهى إختلافنا في طرح المشكلات وفي الانتماء لمدارس فكرية معينة ، لأن ذلك يثرى الثقافة ويسهم في بناء الحضارة العربية . أما (دارم البصام) ، فتهب في إطار رؤية استراتيجية ، إلى أهمية أخذ مستجدات النظام العالمى في الاعتبار عند الحديث عن مشروع ثقاف عربي ، وهذا يقتضى فهما جديدا للحاضر والماضى ، فقد نصل إلى مسلمتات جديدة ونعيد النظر في مسلمتات كانت مستقرة ، وقد نكتشف أدوات جديدة وأفاندا جديدة لاستقبال ثقاف عربي .

ويرى محمد حافظ ديبان أن مسار الحركة الثقافية العربية سوف يقود إلى عدة احتمالات مستقبلية أولها ، وهو الأكثر واقعية ، هو عدم إمكانية تجاوز القصور الثقاف الحالي في ظل الظروف الراهنة ، وثانيهما ، اللجوء إلى علاجات وقتية بحيث يبقى محتوى القصور قائماً وقابلًا للانفجار في أية لحظة ، وثالثها ، وهو الأخير ،

الخروج من الأزمة ، وهو احتمال لا يمكن تصور حدوثه خارج إطار جدل التفسير في بنية اجتماعية تدرجها المراسمات الطقسية والطقسية المتعددة . وفي مدخله (أبو المعين) تشديد على أهمية دور الأدب التقليدي بما يجعله من رؤى للعالم في الإسهام في رشد المال بالامتاع ، وفي تجديد الوعي وتغييره ، وفي إغناء الحقل الثقافي والوجداني بروح النقد والتشجيع على ممارسته . إن هذا التعدد والتنوع في التصورات والاحتمالات المطروحة يؤكد تعدد وتنوع زوايا النظر التي أفرنا إليها من قبل .

سابعاً : مع تعدد التشخيصات والتوصيفات للحال الراهن للثقافة العربية ، ومع تعدد وتنوع التصورات حول المشهد الثقافي العربي الجديد ، يظل السؤال قائماً حول الأسس التي يمكن أن ينهض عليها هذا المشهد الجديد والآليات المنضبطة له ، والفاعلين الاجتماعيين الذين يمكن أن يتولوا العمل على إيجاده . في هذا الصدد يمكن القول أن مدخلات المتدنيين قد أجمعت على ما يلي :

١ - أن أي مشروع ثقافي جديد لا بد وأن ينهض على أسس إعادة

الروح إلى المجتمع المدني في الوطن العربي ، لأن هذا المجتمع المدني يكاد يكون قد مُرّ بفعل سلسلة الهزائم والانقلابات والتجارب التنصوية الفاشلة والممارسات القمعية . ويكتسب المجتمع المدني أهميته من كونه وهماً لتربية المثقف الديمقراطي ، ومن كونه مؤسساته هي المجال الحقيقي لتطوير مضمانيين للثقافة الوحدة العربية ، وهي الإطار الذي يتيح الفرص للإبداع الثقافي المعرض للإحباط (ذكرت هنا حالات مثل الموسيقى والأغاني عند مارسيل خليفة والشيخ إمام وغيرهما ، كحالات من الممكن أن تتكرر في غياب المجتمع المدني) وإذا كانت الدولة تعمل كجهاز سياسي ، فالمجتمع المدني يعمل كنظام ديمقراطي بطبيعته لأنه متنوع ويقوم على مصالح المجموعات التي يضمها . وهو نظام قابل للحدوث ، فهناك مجموعات جديدة قابلة للبروز دائماً ، وهناك إمكانية لاستخدام شبكات من المصالحات والاتصالات والعمل المشترك بين الجماعات لتنمية أهدافها ولتطوير مصالحها (ضاهر : عبد المعطي ؛ الكتز) .

٢ - أن نظاماً ثقافياً عربياً جديداً لا يمكن تصوره بدون جهد تنويري

ثقافي يعمل على تأسيس رؤية عصرية للعالم ، علمانية ديمقراطية وقومية وعالمية ، تدرك أن عهد الانغلاق الثقافي قد انتهى ، وأن وعياً كونياً يتشكل الآن ، لن يؤدي بالضرورة إلى القضاء على التنوع الثقافي ، وإنما لابد وأن يترك طلبه على مسار التاريخ في كل الدوائر الحضارية في العالم . وإذا كنا نستدرك نظاماً

ثقافياً جديداً ، فلا ينبغي أن ندعو إلى قطعة معرفية مع المعرفة الغربية ، بل ينبغي معالجة هذه المعرفة كما ينبغي ألا نزل أنفسنا عن تراث الشرق (وبالذات الصين واليابان) ، بل يجب التفاعل معه ، فقد يثبت التاريخ القبل أن لهذا التراث فاعليه في النظام العلوي الجديد (يسن ؛ البصام) .

٣ - أن تدعيم المجتمع المدني والقيام بجهد تنويري يتطلبان شريحة من الفاعلين الاجتماعيين ليقيموا بالإسهام في تنمية وتجديد وهي الناس من خلال مشاركتهم في أعمالهم وخاصة انشغالهم الاقتصادية والمعرفية . وإذا كان حديثنا يتم اليوم في إطار ندوة الجمعية العربية لعلم الاجتماع ، فيجوز لنا القول بأننا في حاجة إلى

عالم الاجتماع المكلف أو التمرد
Insurgent Sociologist (دارم
البصام) ولا يقف الجهد
التنويرى عند هذا الحد ، وإنما
يشمل كذلك تعميق القراءة النقدية
للتراث ، وعدم الاكتفاء بنقد التيارات
التي تقود الهادنة ، بل تعريضها
ولفهمها أيضا .

٤ _ أن المثقف العربى صورا بالغ
الأهمية في إحياء وتنظيم المجتمع
المدنى وإعادة الاعتبار للثقافة
الإبداعية . والمثقف المقصود هنا هو
منتج المعرفة والفكر والفن في مختلف
المجالات . وإذا كان هذا المثقف هو
ضهير المجتمع ويعبر بطريقة ويمثل
يختلف عما هو سائد وشائع ، إلا أن
ذلك لا يعنى أن يكون الحديث عن
مستقبل ثقافى عربى جديد حالة
تخريبية هدفها آلتها المثقف أو النخبة

المثقفة ، فالمثقف عبارة عن عامل
مساعدة Catalyst في تحقيق أهداف
نضالية (دارم البصام) . ومن
الضرورى أن يتحول المثقف من حالة
العزلة إلى حالة الالتحام العضوى مع
الجماعى ، فيدون ذلك لا يمكن سد
الفجوة العميقة القائمة الآن بين ثقافة
النخبة وثقافة الشعب ، والتي من
مظاهرها الاتجاهات الاستعمالية من
جانب النخبة المثقفة والعجز عن
التواصل مع الثقافة الشعبية
(السيد يسن) . فالمثقف الذى يعمل
مع الجماعى ومن خلالها ، ويتعلم
منها ويستوعب مفرداتها اليومية ، هو
الذى سيحرز على الوعى للممكن
متجاوزا الوعى الفعل أو القائم لدى
هذه الجماعى (عبد الباسط عبد
المعطى) . وربما كان الأدباء
البدعون الذين ينتجون نصوصا

شعرية أو روائية أو مسرحية أو
غيرها ، هم أكثر قدرة ، إذا كانوا
مبدعين حقيقيين ، على التعبير عن
رؤى للعالم ، تجسد الوعى الممكن
وتحمل الإيجابى والجميل من قيم
الحياة ، مما يدعم في النهاية الأصالة
والنضال في مواجهة الثقافة المهيمنة
(أبو العينين) .

وفي النهاية يمكن القول أن
المدخلات والنقاشات التي شهدتها
الندوة كانت غنية ومثمرة ، وهى عند
الحد الأدنى قد خلقت أحد المطالب
التي يلح عليها المثقفون العرب ، وهو
تدعيم التواصل بينهم ، خاصة أن
الندوة قد شهدت حضوراً لأجيال من
علماء الاجتماع العرب ، واشترك في
مناقشتاتها جمهور من المثقفين الذين
اثارت مدخلاتهم العديد من القضايا
الهامة .

أصدقاء إبداع

قطوف

صرخات الشعر للعربية

لوسى البسى شوب الحدادى وغنى
وابكى «الخطبة» وابدى جبارا
وغنى على قبر ابن «هاتى» كربة
وتسنى من جواره لشعرا
والى بميدان المرأة ساعة
وابكى على جسد هناك توارى
وتسنى في شخص «لمعه» شاعرا
بلغ الفنان «ماريسا» وفوارا
ياخت نوح لم تعد لك ليكة
فيها البلابل حرة تتبارى

شعر / عبد الجواد محمود ابو كب
مقر نادى الانبياء بجماعة الزقزيق

او هكذا تنص بى الدنيا
في غررتي لعا ولا احيا ١٩
ملاذ جنيت لكى تخلصنى
يا دمر، حين تقبلى ثيابا ؟
النفس فوق مشربها وبخرا
وانا لتزويت بهامش الدنيا
شئ الزمان يدى فما ملكه
في شائتها امرا ولا نهيا
وحراس الشيطان وسوسة
في خاطري، وانبتها وحيا

١٦٤

ومرائس الاحلام تنقب بى
هيا، ولا ارجو لها لقا
ونداهما تقصو به نفا
لنا ميت .. ويطنسى حيا
شعر : خليل فواز
القاهرة

المكتبات

للمكتبات سرايا جنمها الكتب
اعلامها ركزت في كل ميدان
الشعر رايتها والحق غلبتها
والصبر شربتها في آلاف عنوان
يستلكن فكر به الانهار موزنة
والزهر مخلف يزهر بالوان
ومن الفصن المانح منومة
تسلى بمسكبي من نوب الاماني

شعر : رضا عيسى إبراهيم
ابن مكتبة - القاهرة

طائر الأتقان

إلى روح موسيقار الاجيال / محمد عبد
الوهاب
... وتضلّل طائر الأتقان
م .. لم يقفيا بئسنا ..
وليس دعوة الرّمح
من إجلال وإذعان ..

زغى النفس .. شلّتها
غريب الخبي .. نلّوها
فمن يُلْخو بهذا البيل
شكوا .. وجدنا
ومن يزغى لهذا الشفسب
إحسنا .. ووجدنا
ومن يئلكى بصو الظي
والإبداع .. غلّوها

• • •

.. فلننا من يصوغ الحب
اللعنا ولعننا ..

فلننا من زغى الإنداء
ع لشعنا والولنا ...
فلننا ضلّنا ، الجئنا
ل .. من لحي فلنننا ..

فلننا ، ضلّنا السواح ،
ومن يلعننا لفينا
.. أجل ... قد عان ضلّنا
ولسنا

ستينكي خلدنا فينا
«خوة الكثر» ... زلّنا
ظنّيه شلّنا الرّمحنا
في جئنا مولنا
شعر : محمد حسن الشافعي
مصنع ٨١ العربي

على باب الأمير

«إن روح استبدادى للشاعر العسكري / عبد الحميد
الأنصاري في نثره ميّده ،

على باب الفصحى صلت شياطيني
وليس سوى الأشواق بالوصل تدويني
فجئت أغنى تحت شباك سيدي
وأغزل من شمس القصد تلاميذي
وتجش على أعتاب مولاي غنوني
وتغفو على صدر الحنين رياحيني
لهل تمنح الحسناء للصبي طلة
وتفتح محراب الأمير .. وتذليني
حفظت وصاياي .. وجئت ميايماً
أعد شعري من غوالي القرايين (٥)

تعبت من التحوال في التيه دلّيني
لفحك شيخ كُن للدرج يهديني
بنقر من أعتابه جوج طائري
وتحت جناحيه ثقيء بسائتي
وفي كاسه خمر المالحى .. تأنصرت
واسكرت الألوان في خد تسريئ
وبالست عروش البحر .. يا (منهمم)
اسفني

فإن إحترافاً بالهوى ليك يفريني
ينام على كنيه موج ضفائري
تجوز في فمس العلق براكينى
فاحسب من بقر الطائر مهادي
واكتشف للمحبوب دوى ويكتونى
لهل ترافع الحسناء عنك سترها
لاغتال موتى ٩٠٠ ! ليس غيك يميني

أنا لست نذياً منهم كحر تصديري
ولم أفسد النصل الخبيث أسفيري
ولم أشر اليانوق تحت صرجه
ولست حقوداً منهم .. لست بأقونى

لهم آخر ميثاً حرام بشرعير
لهم دينهم نحو الوفاء ولي ديني
فوقى .. وأقول للأمير بساتني
معى خولة أغشى عليها من الهم
والف مريد كان يروج ارتداحا
ولكنها تعصى عليهم بلا لسن
وأقول له أشر اتيت روى جوى
واتك أسديت المستائر من دوى
والنسى سجلي للأمير ميايماً
عسى تحوونى خولة .. فتزكيني

[أمح اللوائى ما انتهت بعد
رحلتى] (٥)

سالك يربأ حين أسمو على الطين
شعر : لهن صالقي / الإسكندرية

يجد للثرى في هذه الخطوب المختلة ،
لنماذج طيبة من الشعر العمودي الذى يصلنا
من حين إلى حين . وتعكس هذه النماذج —
في الأمير — قدرة واضحة على النظم ،
ومعرفة مشهودة بالسريرت الشعري
التقليدى ، ببجوره وصياغته وبلاغته ،
ولاشك في أنها تعكس أيضاً ، في بعض
أبياتها ، جمالاً شعرياً لائناً ، ولكن بالمقاييس
التقليدية للجمال كما يتجسد في النماذج
العمودي . إنه جمال محكم إن بمله
الأعلى ، مشدود إلى محاكاة والاقتراب من
سُكته ، وكما أضمن في هذه المحاكاة ، واتقن
جيكها ، كان القرب إلى تحقيق المثل الأعلى
المشود . ولعل هذا هو السر في أن النماذج
الحاصلة للجيدة من الشعر العمودي ، هي
ومعها التي تتكررا بـ « أيس تلم » و
« التلتين » و « أيس الملا » أو حتى

« شولى » بينما لا تتجح النماذج المتواضعة
إلا أن تلح نقودنا .

وبكذا نجد أن القيمة الجمالية في الشعر
العمودي ، قيمة مشروطة بنموذج أو بمثال ،
تم إنتاجه وتقليده في الماضي ، وما على
الشعراء إلا أن يجهدوا أنفسهم في احتذائه ،
أو على أحسن الفروض ، في استلهامه .
القيمة الجمالية تقع هنا ، خارج النص ،
فهي مغالطة للتجربة ، متعالية عليها . وليس
الامر كذلك في الشعر الحرّ ، أو في أنماط
التجارب الشعرية الجديدة ، سواء منها
الذى يعتمد على التعليل أو الذى يتمرد
عليها . كلياً أو جزئياً . الشعر الحر —
والنماذج الجديدة هي ما تعتمد بالطبع —
وتخلص من أسر النماذج أو المثل الجمال ،
لينطلق إلى فضاء شاسع من حرية الخلق على
غير مثال سابق .

معنى هذا أن القصيدة الجديدة من الشعر
الحرّ ، لا يمكن أن تخضع للمقاييس أو لقانون
معروف تلمنا من قبل ، كما هو الحال في
الشعر العمودي ، ففى على العكس من ذلك ،
تتمرد على فكرة المقاييس أو القانون أو على أية
فكرة معيارية أخرى ، خاصة إذا كان هذا
القانون إيجابياً . للقصيدة الجديدة تنهك
معليها ، ومن هنا يصح أن يقال عن الشعر
الحرّ ، إن لكل تجربة فيه قانونها الخاص ،
الذى يبرر وجودها وتشكلها على هذا النص
المحدد من بين كافة الاحتمالات اللا نهائية
لتشكلات نصية ممكنة . القيمة الجمالية هنا
تقع في داخل النص ذاته ، وليس خارجة أو
في المثل الأعلى الذى تم تشكيله ، كما نجد في
الشعر العمودي ، ذلك أن التجارب الشعرية
الجديدة لا تعترف أصلاً بهذا المثل الأعلى .

القصة

محمود أبو عيشة طرفة عين

أخذتني سنة من النوم على إثر الإزهاق اليومي للتكرار، ففتحت عيني وجدت كل شيء قد تغير، تقوى البنيان الهائل، في لحظة صار كومة هائلة من اللحم والعظم، تهاوى للجسد للعقل على الأرض غارتاً في دمه السفينة للزجة على الأسفلت تتحرك له ببطء كاذب لتتسكب تروى شقوق الأرض لتتصاعد أبخرة الدخان التي لا ترى ...

في طرفة عين تموت حياة حافلة، تموت البسمة على الشفاة وتضمض العين إلى الإبد على فراغ رهيب من الصمت والفزع واللا شيء .

ترامست الأقدام الملهولة وتسرعت الميوز المتفرجة في لذر متسائل ..

انطلقت الصغرة تزغرد مذبذبة، تسوق أمامها قدراً مخيفاً وتجر وراءها ظلالاً يئنزون الأرض في استمرارية أبدية لا تتوقف .

منساة وإمل - يسرى عبد الحق شعله -
كلر للدوار :

« ... وحصل على مجموع ٩٢ ٪ الثلاث على الجمهورية ونزلات صورية في التلفزيون والجراند ورحلت البلد وتجمعت كل ما في القرى . كيف يحصل أحمد على مجموع هائل في ظل هذه الظروف ؟

لعلنا نستطيع الآن أن نفهم السبب في أن مساحة الشعر العمودي على خريطة الإبداع الشعري المعاصر، أخذت منذ عقود في التقلص والانحصار، ولم تعد ترى إبداعاً حقيقياً يلتفت نظرنا إلى هذا الشكل الشعري منذ « على محمود طه » وإبراهيم ناجي .

لقد تطورت الحياة بنا في الصبغة التالية، وتبدلت معها أنساق القيم في المجالات الاجتماعية والأخلاقية والمعرفية ... الخ، ولم يكن الشعر - والفنون عامة - ليكيف وحده جامداً .. مطلقاً .. مقدوداً إلى الوراء، فاستجاب لروح المرحلة الجديدة، وفي بعض الأوقات لم يقتصر على مجرد الاستجابة، بل كان سباقاً إلى تفكيك وجدان الجماهير من جديد، مثاقلاً إلى صياغة ذاتية متحررة لا مقيدة بنموذج، وروح مبدعة، لا محكومة بتقليد، إننا هنا أمام خموض المشقة الذي حل محل حمل ومخوض الذاكرة .

لا ينبغي أن نفهم من ذلك أن الشعر العمودي، قد انقرض، أو هو في سبيله إلى الانقراض، ولا لأننا يجب أن نصاريه لكي نشارك بالإجهاد على البقية الباقية منه، فصحة الأشكال الفنية ليست كسائر الصناعات معرضة للقاء المبرم والعدم النهائي، إنها قد تضمحل، وربما نصرت، لكن مؤلثاً، لكي تنبثق بعد حين في سياق جديد بصورة جديدة، فيعود الفنانين التشكيليين إلى ما قبل، « مرفأهله » مثلاً، ولكن لكي يبدعوا، لا لكي يقلدوا، ويبدو أن الشعر العمودي، بوضعه الراهن، عليه أن يموت - مؤلثاً - لكي يستطيع أن يعيش مستقبلاً، في سياق جديد، وروح جديدة، ليتمزج بها رمانتوية الأشكال الشعرية الجديدة، والتي ستجد .

وأتت الصعوبة سامية تساهل عن مدى حصوله على هذه الشهادة، فقال أحمد :

لقد كسر القدر لي ظهري ولم يناس

لأن الأمل هو سنام وزئال لباس
وقال : من حيث المذاكرة ... »

هذه بعض سطور من قصة الصديق يسرى عبد الحق، ونحن نورد هنا لعله حين يراها يكشف أنه لا يزال بعيداً عن الطريق، سواء من حيث الموضوع أو الأسلوب الذي رأينا نموذجاً له . إن القصة تتحدث عن هذا الطفل المجتهد الذي نشأ في أسرة قوى الذكاء شديد الملاحظة، فشجعه والده أن يكون طبيباً « وروى الأب كما هو متوقع في أمثال هذه النسل ويميل الابن ليساعد أسرته، ولكنه في النهاية يحصل على الشهادة ويصبح طبيباً ويتردد أبنة الجحان التي أحبها وهو طفل، أما اللغة فهي ما نرى مثلاً « وتجمعت كل ما في القرى » وأتت الصعوبة سامية تساهل عن مدى حصوله على هذه الشهادة وتهم الكاتب أن السطر الذي قبله « لك كسر الدار .. » هو بيت من الشعر .

وكل هذه أخطاء يمكن أن يقع فيها الشباب، ثم يتخلصوا منها بعد مزيد من القراءة والجدد، أما الشرح الغريب في هذه القصة والذي جعلنا ندر لها تلك المساحة الكبيرة، فهو أن صحتها الأولى مليئة بالترميزات والأخطاء المبرمة والمثقت والأرقام والتواريخ .. يستكشف بعد النفاشة الشديدة أن الكاتب سجل قصته في الشهر

العقارى قبل إرسالها إلينا ، لعله ظن أن
أحدًا يمكن أن يمسق أفكاره !!

إن المشكلة هنا هي أن الكتب لا يقرأ ،
وأو أنه كان يكتفى حتى بقراءة قصص
الإعداد الماضية من « إبداع » لعرف كيف
ينجو من تبع الذهاب إلى المكاتب والصعود
والهبوط بحثًا عن الاختام والترميزات إن
الزراعة وبخاصة هي التي تنه الطريق وتتميز
بين الودم والحقيقة ، فيعرف الشباب بعدها
إن كانت الفكرة خاصة يمكن أن تشرى ، أو
أنها موضوع تعبر سلاج .

● الفرائض المزيج - د. محمد السيد
ابراهيم - وهل الاستكبرية :

لا يكفى أن تهدى قصته إلى استاذنا
يعنى حتى تصبح جيدة ، فالتتكملى
حياة « فريديس » لبنة البستانى منذ كانت
نملة إلى أن تزجت ومات زوجها ثم ارتبطت
بجوز هرب منها لأنه يرى شبح زوجها
اليت ، ثم تزجت هي بجاراً ... كل هذا في
صفحة ويضمة أسطر .

وأو أنك قرأت يعنى حتى لو وجدت ان
اللغة المكثفة واللغة الهيمنة هما وسيات
للوصول إلى القارئ ، وقد مرة تشرى إلى
قصة « الفرائض الشافر » التى أعجبتك لترى
كيف يتغلغل الرجل في أعماق الشخصية التى
يرسمها ، حتى لا تكون الأحداث مجرد
أخبار ، كأن يكتفى الرجل بزوجه فيموت لأنه
مصاب في قلبه .

● الموت في الاستكبرية - خالد عزت -
الاستكبرية :

هذه قصة تثير مشكلة نعرضها بإيجاز
أمام القارئ ، فقد أرسلت لنا هذه القصة

من قبل باسم لخر ، ورفضت بعد قراءتها ،
ولا أعرف كيف تصور صاحبها أن تثير
الاسم يمكن أن يثير وألينا فيها .

إن الذى يجب أن يعرفه الشباب - خاصة
الذين يرسلون أعمالهم عن طريق البريد - هو
أن العمل ينشر لأنه يستحق للنشر ، لا لأن
صاحبه معروف أو غير معروف ، وأن للعدد
قبل الملقى نشرنا قصة اسمها امتثال لكتيب
من يورسعود هو « سيد زبد » ولم يحدث

لهذا الكتيب أن زار المجلة ولا أحد يعرفه
فيها .

● ميلاد طارق محمد المنير الدوينى -
القفالية بالقاس :

لا بد أن يحدث شيء جوهري حتى يتغير
بطل قصتك ويتحول من رجل مثلاًم غارق
في قراءة الناس إلى إنسان جديد يكتب عن
الفد للشرق ويعلم بالأيام الجميلة القادمة .

ولكن تحول من التقيض إلى التقيض لم
يكن له ما يورده إلا إذا كان سمع في الطريق
ورؤيته للجدول وللشمس التى ظهرت خلف
الصحاب هي الأسباب .. وهي كما ترى
أسباب غير مقنعة ، فما لعمري العلاج من
الاكتئاب والرغبة في الموت إذا كانت الأمور
تجوى بمثل هذا اليسر .

الإصمعة :

شريف عبد الله زايد - سمند - محمد
الصلى - المنوفية - حري على صبرى -
سفاجا البحر الأحمر - حلمى ابراهيم عامر -
جامعة المنوفية - عصام الدين محمد أحمد -
اسماعيل .

نتنظر منكم أصلاً جديدة .

اقرأ نص العدد القادم

(الإبداع وتضاميه الفلسفية والجمالية)

بأنظار :

أميرة مطر :	بنية الأسطورة وبنية الموسيقى (رأى / شتراوس)
جابريل ديل ريه :	اللغة والموضوع الجمال (رأى / كروتشه)
جادامير :	الإستيقاظ والهيرمينوطيقا
جانيت وولف :	علم الجمال السيولوجي
حسن حنفي :	فكرة الجمال في تراثنا
و. ب. ستانفورد :	اعداء الشعر
صلاح قنصوه :	الفن والشكل والحداثة
فؤاد كامل :	المأساة والفلسفة
ليلى عبد الوهاب :	إبداعية المرأة الموهورة
مراد وهبة :	الإبداع والجنون

مع مقالات جابر عصفور - سامي خشبة - سحر سرهان - عن التراث وما بعد الحداثة .

ودارسة محمود أمين العالم عن رواية جمال الفيطنى (شطح المدينة)

بالإضافة إلى ترجمة مصطفى صفوان

لنص الكاتب الفرنسي الشهير « جان جينيه » عن مذبحة صبرا وشاتيلا .

مع قصص : اندراو الخراط (لوحات عدلى رزق الله) ، ومحمد حافظ رجب وعبد الوهاب الأسوانى .

وقصائد : رايد مثير - محمد الفقيه صالح - عبد المقصود عبد الكريم

والشعراء الفائزين بالمراكز الثلاثة الأولى في مسابقة « رامبو » .

ومتابعات : عن مهرجان كليفيش ورامبو وعد مجلة الف عن التجريب في شعر السبعينيات .

الجمال

«الابداع والتعبير الجمالية»

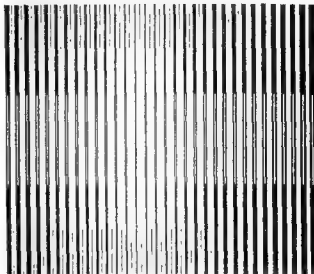
- مراد وهبه ● مصطفى صفوان
- فؤاد كامل ● جابر عصفور
- أميرة مطر ● صلاح قبصوه
- ليلى عبد الوهاب ● جانيت وولف

(الفصائل الفائزة في مسابقة رامبو)

المجمع



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

أحمد عبد المعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

سليمان فياض حسن طلب

مدير التحرير عبد الله خيرت

سكرتير التحرير نمر أديب

المشرف الفني نجوى شلبي





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية .

الكويت ٧٥٠ فلساً — الخليج العربي ٨ ريالات قطرية — البحرين ٨٠٠ فلساً — سوريا ٤٠ ليرة — لبنان ١٠٠٠ ليرة — الأردن ٧٥٠ دينار — السعودية ١٠ ريالات — السودان ٢٢٥ قرشا — تونس ٢٠٠٠ مليم — الجزائر ١٤ ديناراً — المغرب ٢٠ درهم — اليمن ٢٠ ريالاً — ليبيا ٨٠ دينار — الإمارات ٨ درهم — سلطنة عمان ٨٠٠ بيزة — غزة والضفة ١٠٠ سنت — لندن ١٥٠ پانسا — نيويورك ٥٠٠ سنت .

الإشتراكات من الداخل .

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرش . ومصاريف البريد ٠٠ قرش وترسل الإشتراكات بعمالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الإشتراكات من الخارج .

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد ٢٨,٧ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المرسلات والإشتراكات على العنوان التالي

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحافظ ثروت - الدور الخامس - من ب ٦٦٦ - تلغراف : ٢٩٣٨٦٩١ القاهرة فاكسميل ٧٥٤٢١٣٠ .

لندن ٥٠ قرشا .

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده . والمجلة لا تتلزم بنشر ما لا تطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .



العدد التاسع • نوفمبر ١٩٩١ - ربيع الآخر ١٤١٢

هذا العدد

٥١	المأساة والفلسفة	فانتز كاوامان
٦٩	معضلة التراث	عريس : فؤاد كامل
١٠٠	الانحراف في المكان الضد	جابر مصطفى
	مصمود أمين العالم
	• المتابعات :	
١٢٢	كفافيس وأحمد راسم	بشير السباعي
١٣٤	ماترة انور كامل الأخيرة	ب . س
١٣٨	قراءة في كتاب « فلسفة التأويل »	ميشيل شود كليفكس
	ت : ابتهاج بونس
١٣٥	شموع الأوبرا لا تنطفئ	هناء عبد الفتاح
	• الرسائل :	
١٤٣	الفن والهوية القومية (نيويورك)	أحمد مرسى
	الف ليلة وليلة .
١٤٨	وإنقاذ الحضارة (باريس)	اسماعيل صبرى
	رفائيل الخريتي يعود إلى اسبانيا برواية
١٥٢	جديدة للطاهر بن جلون (مدريد)	أحمد علي مرسى
	مستقبل الأمة العربية في مهرجان
١٥٤	(أصيلة) الرابع عشر (المغرب)	فريدة مرسى
	الثق والفن والشعر الأندلسي
١٦٣	في مهرجان جرش (غتآن)	زياد أبو لين
١٦٦	• اصدقاء إبداع

٤	الإنسان جميل يحب الجمال	أحمد عبد المحلى حجازي
	• الشعر :	
٨٢	مرايا وزوايا	محمد الفقيه صالح
٩٦	ثلاث قصائد	فوزي كريم
١١٦	حرب الرعاة	عبد القصد عبد الكريم
١٢٢	القصائد الفائزة في مسابقة رامبو	
	• القصة :	
٨٥	حجارة بوبيلو	ادوار الخراط
١١٢	الشخير	اسماعيل المادلي
١٢١	شغف	أبراهيم اصلان
	• الفن التشكيلي	
	عالم مصري خالص (لفنان نجى جورج)	تعليق حسن طلب
	• المقالات والدراسات :	
	(الإبداع وقضايا الجمالية)	
٨	الإبداع والجنون	مراد وهبه
١٢	الأسئلة المنسية في فلسفتنا	مصطفى صفوان
١٦	الفن والشكل والحدائق	صلاح قنصوه
٢٥	الأسطورة والموسيقى	أميرة حلمي مطر
٣٠	إبداعية المرأة الموهورة	لين عبد الوهاب
	الثق السوسبيولوجي لعلم الجمال	جائيت يو لف
٣٨	ت . فتحى أبو العيتن	

الإنسان جميل يحب الجمال

مر العصور ، وربما ازداد جمالها بمر الزمن ،
فبأى سحر كتب لها الخلود ؟

ما هو الفن إذن ؟ ما هو الإبداع ؟ هل الفن إلهام
والإبداع موهبة يُصطفى لها أفراد بالذات ؟ أم الفن
تربية ، والإبداع ملكة إنسانية متاحة لنا جميعا ؟
إذا كان الفن إلهاما وموهبة فما به يتأثر بالوسط
الثقافى الاجتماعى الذى يظهر فيه ؟ وإذا كان تربية
وملكة إنسانية فلماذا تتألق هذه الملكة عند أناس
وتنطفئ عند آخرين ؟ وما الذى يفتح بعض الأعمال
قمة تبقى وتتجاوز الحدود والسدود ؟

تلك أسئلة يطرحها الفن علينا كل يوم ، كما
طرحها من قبل على الفلاسفة والمبدعين ، وعلى الناس
أجمعين ، بل هو يطرحها علينا اليوم بإلحاح أشد ،

سيظل الإنسان يسأل عن الجميل ، لأن الله خلق
الإنسان على صورته ، فالإنسان جميل يحب
الجمال .

والإنسان المبدع أكثر الناس سؤالا عن الجمال ،
لأن الجمال هو غاية الإبداع . لكن الجمال مشكلة ،
أو قل إن الجمال سؤال . ما هو الجميل ؟

الجميل فى الطبيعة قد لا يكون جميلا فى الفن ،
والعكس صحيح ، فالفنان يستلهم منه من القبح فى
بعض الأحيان ، فإذا دخل القبيح مملكة الفن صار
جميلا . كيف تتحقق هذه المعجزة ؟

وانت قد ترى قبيحا ما قد يراه غيرك جميلا .
والجمال عند المعاصرين غير عند القدماء . فهل
الجمال متغير ؟ لكن هناك صورا لم تفقد جمالها على

سترويس ، إلا تحقيقا لهذا المبدأ ، وليست فنون
الحدثات وأدائها إلا تأملات هذه الفنون والآداب في
الصفات والخصائص التي تميز بين كل فن وفن ،
وبين كل شكل وآخر ، وهذا معنى من معاني
التجريد .

الشاعر أو الكاتب أو الفنان المعاصر لا يعالج
أفكارا مجردة فحسب ، بل هو يجرّد الشكل أحيانا
مما كان يحمل من موضوعات ، ويحوّله إلى
اختبارات يساغل فيها نفسه . كان القصيدة تقف
أمام مرآة ، وكان الرواية ، أو اللوحة ، أو التمثال ،
أو الموسيقى تقول لنفسها : لو غيرت هذه العبارة ! لو
أضفت هذا اللون ! لو بدأت هنا ، وسكت هناك !

فقد تغير الزمن ، وتغير الذوق ، وتغيرت حاجات
الإنسان الذي لم يعد يجد نفسه في كثير مما خلفه
القدماء ، والذي انتقل من التفكير فيما حوله إلى
التفكير في نفسه ، بل هو يجعل التفكير في نفسه شرطا
لا يمكن بدونه أن يفكر في غيره ، وهذا هو ما يميز
الوعي الإنساني في العصر الحديث ، هذا الوعي
الذي يبدأ بعبارة ديكارت المشهورة : « أنا أفكر .
إنن ، أنا موجود » .

الوعي الإنساني الحديث هو قبل كل شيء وعي
الإنسان بنفسه ، وبشروط وجوده . والوعي المعاصر
بأن الذات هو وعي العقل بنفسه ، وبشروط عمله ،
وقوانين حركته ، وليست نظريات « ماركس » ،
و« فرويد » ، و« فريديناند دي سوسور » ، وه ليلي

الحدائق بعبارة بسيطة مختصرة نتقلنا من فلسفة الفن إلى علم الجمال ، لأنها تخرجنا من الأفكار المسبقة ، والمحاكمات والتعميمات المنطقية ، والنزعات الاعتقادية ، إلى إقامة الجمال على أسس علمية .

ونحن لسنا في عزلة عن هذا كله . بل إن تساؤلاتنا أكثر من تساؤلات غرنا ، لسبب بسيط ، هو أننا أجّلنا أسئلة الامس إلى اليوم ، فتراكمت علينا أسئلة اليومين .

لهذا يجد « مصطفى صفوان » من واجبه أن يراجع القضايا التي تجرى في فلسفتنا السياسية مجرى البيدهيات ، رغم ما فيها من أوهام كثيرة موروثة ، وما تروجه من تصورات تؤكد القهر ، وتبرر

الظلم والتخلف والانسحاب . ود مصطفى صفوان « عالم مصرى من ألم المشتغلين بتحليل النفس في أوربا ، وهو بهذه المقالة يعود للكتابة في مصر بعد انقطاع طويل

والسؤال الذى يواجهه « مصطفى صفوان » يواجهه « جابر عصفور » في مقاله التى يكشف فيها عن القانون الذى يجعل علاقتنا بترائنا القديم وجها آخر لعلاقتنا بالحضارة الغربية ، فالتقليد هو جوهر علاقتنا بالطرفين ، وكما نقلد ماضى أنفسنا نقلد حاضر الآخرين ، ونتعامل معه كاتباع طفيليين .

هذا سؤال يهمنا نحن أولا ، وهناك أسئلة نواجهها كما يواجهها العصر كله . وحولها تدور مقالة « مراد وهبة » التى يناقش فيها مفهومين مختلفين

للإبداع : هل الإبداع امتياز لنخبة مختارة ؟ أم أنه ملكة إنسانية مشتركة ووجه من وجوه الذكاء ؟ و« مراد وهبة » ينحاز بوضوح للمفهوم الأخير ، ومن ثم يناقش علاقة الإبداع بالجنون فيميز بين مبدع سوى يؤثر ويغير ، ومبدع غير سوى وغير مؤثر .

وتتفق « ليلي عبد الوهاب » في مقالتها حول إبداعية المرأة مع « مراد وهبة » ، فالإبداع ملكة إنسانية تتأثر بالظروف الاجتماعية إيجابا وسلبا ، ولهذا يؤثر القهر الاجتماعي المسلط على المرأة في ملكاتها ، فيضطررها في معظم الأحوال إلى التوقف والانسحاب ، وقد يدفع المرأة للبدعة إلى التتكرر لجنسها فتتشبه بالرجل حتى تدخل في زمرة المبدعين .

وفي هذا الرأي تتفق أيضا « جانيت وولف » مع المفكرين المصريين ، فهي في كتابها « علم الجمال وعلم اجتماع الفن » ، الذي ترجم « فتمى أبو العينين » فصله الأول ، تؤكد الأصل الاجتماعي للإبداع .

أما الأسئلة المتصلة بخصوصية العمل الفني وأبنيته فنجد مناقشات لها وإجابات عنها في مقالة « صلاح قنصوه » ومقالة « أميرة مطر » ، وفي العرض الضايف الذي يقدمه « فؤاد كامل » لكتاب « فالتر كارولمان » : « المأساة والفلسفة » .

هذا هو المحور الذي نقدمه لكم في هذا العدد ، نثير به الأسئلة ، ونفتح الباب لمزيد من المناقشات .

الإبداع والجنون

والسبب الثاني أن الإبداع على علاقة حميمة مع الجنون .

والسبب الثالث وكان بمناسبة احتفالاتنا القهوة - أننا في حاجة إلى الاغبياء لإعداد القهوة .

وأنا بدوري رفضت هذه القسمة الثنائية للبشر بين اغبياء وانكفاء لأسباب ثلاثة .

السبب الأول مردود إلى جهل العلماء بطبيعة الذكاء ، إذ هم يتحدثون عن مظاهر الذكاء وليس عن الذكاء بذاته ، الأمر الذي يفضي إلى التشكك في مفهوم الذكاء .

السبب الثاني أن تعريفات الذكاء ، أيا كانت ، يمكن أن تكون تعريفات للعقل . فمثلا يعرف العالم الفرنسي «هالفريد بينيه» الذكاء بأنه القدرة على التكيف من أجل تحقيق الغاية المطلوبة ، أو بأنه ملكة النقد الذاتي . ويعرف العالم الأمريكي «لويس قرومن» الذكاء بأنه

في لقاء مع العالم النفسي «هانس أيزيك» ، في ١٤ أغسطس ١٩٨٩ في معهد الأمراض العقلية الكائن في إحدى ضواحي لندن بترتيب من المجلس البريطاني بالقاهرة ، دار حوار على مشروع « الإبداع والتعليم العام »^(١) كنت قد تقدمت به إلى وزير التعليم الأسبق الدكتور أحمد فتحي سرور في ٧ / ١١ / ١٩٨٨ فوافق عليه في ١٣ / ١١ / ١٩٨٨ . والمشروع ، في جملته ، يدور على كيفية تدريب الطلاب على تنويع العملية الإبداعية ، في مجال التعليم ، وعلى ممارستها بهدف تخريج جيل من المبدعين قادر على المساهمة في تطوير المجتمع المصري على التخصصي ، والمجتمع العالمي على الإطلاق . وهذه العبارة قاطعني « أيزيك » قائلا : إنني أرفض هذا المشروع برمته لأسباب ثلاثة :

السبب الأول أن تكوين مواطنين مبدعين من شأنه أن يعيق المجتمع إلى قوضي .

(١) مراد وهبه (المراد) ، الإبداع والتعليم العام . المركز القومي للبحوث التربوية والتنمية بالقاهرة ، ١٩٩١ .

القدرة على التفكير المجرد . بيد أن هذه التعريفات ، سواء « لينيني » أو « لقرمان » ، يمكن أن تكون تعريفات للقليل ولهذا ثمة سؤال لابد أن يثار : لماذا هذه القسمة الثنائية بين العقل والذكاء ؟ فيدأ لم يكن لها مبرر فالاعتكاف بلطف «العقل» هو المنطقي والمعقول .

وكان رد فعل « إيزيك » حاسما إذ قال :

إن الذكاء حقيقة علمية ، وهو مرتبط بالتذكير ، والتعليم هو تذكر . ولهذا كلما كان الذكاء مرتفعا كان التذكر كذلك .

وفي نهاية الحوار وعدني «إيزيك» بإرسال بحث له عن هذه المسألة نشره في مايو ١٩٨٢ في مجلة Roeper Review . وقد كان عنوان البحث « جذور الإبداع » . قدرة معرفية أم سمة شخصية ؟ وصياغة العنوان توحى بأن ثمة رأيين :

رأى يذهب إلى أن الإبداع خاصية معرفية ، أي أنه جزء من الذكاء . وتأسيسا على ذلك فإن اختبارات الذكاء مقسمة إلى اختبارات للتفكير الانفرادي وأخرى للتفكير الاجتماعي . والتفكير الاجتماعي يعني أن ثمة إجابة واحدة هي الصادقة ، وهو لهذا يعتمد على قوة الذاكرة . أما التفكير الاجتماعي فيعني أن ثمة إجابات متعددة وصادقة للسؤال الواحد . والمفارقة في أمر العلاقة بين التفكير الاجتماعي والتفكير الاجتماعي أن ارتفاع نسبة الذكاء ملازم للتفكير الاجتماعي ، وانخفاض هذه النسبة ملازم للتفكير الاجتماعي . واعتقد أن هذه المفارقة غير مشروعة لأن معناها أن شدة الذكاء عقلية أمام الإبداع . وإذا كان ما يترتب على غير المشروع هو بالتالي غير مشروع ، فالذكاء إذن مفهوم غير مشروع ، أي غير علمي ، أي وهم .

وعندئذ يبقى الإبداع سمة الإنسان أيما كان ، وفي أي مجال ومن هنا يمكن تعريف الإنسان بأنه حيوان مبدع . وهذا التعريف للإنسان هو الذي دفعني إلى صك مصطلح (Mass Creativity) . أي الإبداع الجماهيري ، وهو مصطلح يضاف إلى مصطلحات أخرى نشأت بفضل الثورة العلمية والتكنولوجية مثل : مجتمع جماهيري وثقافة جماهيرية وإنتاج جماهيري وإنسان جماهيري (رجل الشارع)^(١)

أما الرأي الآخر وهو الذي يتجاوز إليه « إيزيك » فيذهب إلى أن الإبداع ليس من مكونات الذكاء ، وإنما هو من سمات الشخصية . ومعنى ذلك أن الإبداع ليس سمة معرفية . وكل ما قام به « إيزيك » هو البحث عن السند التجريبي الذي يرجع الفضل في الكشف عنه إلى علماء النفس البريطانيين . وهذا السند التجريبي مردود ، في أصله ، إلى الفرضية القائلة بأن ثمة علاقة عضوية بين العبقورية والجنون ، وعلى الأخص مرض الشيزوفرينيا (الفصام) وثمة أبحاث عن الوراثة دللت على وجود مثل هذه العلاقة . لقد اكتشف «كليرلسون» (١٩٦٨ — ١٩٧٠) و « چارلوك وشادوك » (١٩٧٢) أن من بين أقارب المصابين بالشيزوفرينيا أفرادا مبدعين ويرى «إيزيك» أن مثل هذه النتائج تدعم الرأي القائل بوجود علاقة بين خصائص الشخصية والأنماط السلوكية . وهذا بدوره يدعم الرأي القائل بأن الإبداع نتاج بعض خصائص الشخصية وليس نتاج متغيرات معرفية .

وفي هذا الإطار نشر «إيزيك» كتابا بعنوان : (استبيان إيزيك للشخصية) (١٩٧٥) استند فيه إلى

الفرضية القائلة بأن شمة تواصلا من السَّواء إلى الذهان ،
وأن شمة علاقة بين الإبداع والجنون

وفي تقريرى أن هذه الفرضية هي صدق لماض بعيد ،
فقد أرجع القدماء جميع ألوان السلوك الشاذ ، وسائر
المظاهر العقلية الغريبة إلى تأثير قوى خفية تفوق القوى
الطبيعية فلم يميزوا بين الحكيم والجنون . فلعلز مانيا
Mania في اللغة اليونانية القديمة يشير إلى حماسة المدح
وهياج الجنون . يقول « أرسطو » في كتاب
(المشكلات) ، جـ ٣ : (كثيرا ما تكن مشاهير الرجال
في الشعر والفنون مصابين بالجنون أو بالمرض
السوداوى ، نظيرين من مصالحة الآخرين غير والقيين
بهم . وقد شوهدت مثل هذه الصفات لدى سقراط
والفلاطون وغيرهم وعلى الأخص للشعراء . . وما
دعا « أرسطو » إلى هذا القول نظرتة إلى وظيفة الدماغ ،
فكان يعتقد أن عضو الفكر هو القلب لا الدماغ ، وأن
الدماغ لا يحد أن يكون عنده وظيفة تبريد الحرارة
الصادرة من القلب . وعندما يصير الدماغ عن تآدية هذه
الوظيفة يحدث الاحتقان وما يتبعه من هيجان وهذيان

وقد ظلت هذه النظرية الأرسطية تتردد أصدائها في
العصر الوسيط حتى العصر الحديث . ففي عام ١٨٥٩
نشر « مورى دى ثور » كتابا بعنوان : (علم النفس
المرضى وعلاقته بالفلسفة والتاريخ) ، جاء فيه أن
ما ذهب إليه أرسطو حقيقة واقعية . فالعبقري ذات منشأ
مرض عصبي . يقول : « إن العوامل العضوية الأكثر
ملائمة لنمو الملكات العقلية هي يعينها التي تولد
الهنئين والد يؤدي التكتل غير العادى للقوى الحيوية
في عضو ما إلى نتيجتين متساويتين من حيث احتمال

حدوثهما : زيادة الطلقة في وظائف هذا العضو ، وكذلك
احتمال اكبر لإصابة هذه الوظائف بالاختلال
والانحراف ثم يستطرذ قائلا : « العبقري » ، اعطى
واسمى ما يعبر عن النشاط العقلى ، ليست إلا مرضا
عصبيا . . وكذلك الطبيب الإيطالى مومبروزو ، في
كتابه (الإنسان العبقري) يقرر أن : « الصراع
لا تقتصر مظاهره على النوبات التشنجية بل كثيرا
ما تتخذ هذه المظاهر شكل العذلات النفسية
كالإبداع العبقري » . وإمعانا في دعم نظريته اثبت
وجود العبقري لدى نزلاء مستشفى الأمراض العقلية
ونشر بعض القصائد وبعض الصور .

بيد أن هذا الرأى في حاجة إلى مراجعة علمية
وفلسفية ، أما المراجعة العلمية فنستند فيها إلى التفرقة
الجوهرية بين نوعين من الإبداع : الإبداع المرضى
والإبداع السوى . ومعيار التفرقة بين النوعين مردود إلى
التأثير في الواقع أى تغييره فالإبداع السوى ، في جوهره ،
ليس مجرد تكوين علاقات جديدة ، وإنما تكوينها بحيث
تحدث تأثيرا في الواقع وذلك بتغييره . أما الإبداع المرضى
فعالجز عن التغيير أو التأثير . وصاحب هذا المقال قد
انشغل بقضية « الهذيان الدينى » وكان يزعم أن تكون
هذه القضية موضوعا لنيل درجة الماجستير في علم النفس
المرضى فامضى سنوات عدة في القراءة والاتصال
بأصحاب الهذيان الدينى . وكان في مقدمة هؤلاء نزيل
بمستشفى الأمراض العقلية بالعاصمة مصاب بـ
« الكيراثونيا » أى « جنون العظمة » ؛ فكان يعتقد انه
« إله الكون » مدلا على ذلك بإبداع علمى وفلسفى ،
ولكنه كان عاجزا عن الفعل الإرادى الكامن في الإبداع
السوى لكى يباشر مهمته الإلهية ؛ فهو حبيس

المستشفى ، والوهية الزائفة عاجزة عن إحداث التغيير المطلوب .

أما المراجعة الفلسفية فنستند فيها إلى العلاقة العضوية بين الإبداع ونشأة الحضارة الإنسانية . فمن المعروف ، أنثروبولوجيا ، أن الحضارة نشأت بفعل إبداع الإنسان للتكنيك الزراعى الذى كان من شأنه تغيير البيئة ، أى تحويلها من بيئة لم تكن زراعية إلى بيئة زراعية تدر كمية من الطعام تفيض عن حاجة الإنسان فيخزن الفائض ليواجه أزمة طعام إذا طرأت . وقد حدثت أزمة طعام ، فى عصر الصيد ، بسبب اكتفاء الإنسان بالخضوع للبيئة . ولكن عندما حدثت أزمة الطعام ، فى عصر الصيد ، بسبب ندرة الحيوانات لذبحها وعدم استئناسها ، وهجرتها مع تغيير المناخ .

راجع الإنسان مسألة خضوعه للبيئة من أجل مجاورة أزمة الطعام ، فغيرَ علاقته بالبيئة ، بعد أن كانت علاقته بالبيئة ألقية أى علاقة تكيف البيئة لتلبية حاجاته المتنامية . وهذا التكيف لا يتحقق إلا بالإبداع . ومن هنا جاء ترميز الإنسان بأنه حيوان مبدع . ومعنى هذا التعريف أن تعطل الإبداع ينطوى على تشويه لإنسانية الإنسان وقد تعطل الإبداع بفعل « المحرمات الثقالية » وما لازمها من مؤسسات اجتماعية وسياسية فأصبح الإبداع يعنى الخروج على المألوف ، بترادف الخروج على المألوف مع ما هو شاذ ومنحرف ومريض ، أى مع الجنون .

وتاريخ البشرية شاهد على ذلك . فقد اتهم «سقراط» ، بفساد الشباب لأنه ينكر الآلهة ويدعو إلى آلهة جديدة ،

وصدر حكم بإعدامه . واتهم «لين ولشد» بالكنار والزندقة لدعوته إلى أعمال العقل فى النص الدينى ، كما اتهم «جليليو» بنفس التهمة لفروجه على نظرية «بطليموس» المنسقة مع نسق «أرسطو» واتهم «لوثر» بالهرطقة لفروجه على المعتنك الكاثولىكى الصائد .

والغاية من هذه الاتهامات تحذير الإنسان من الخروج على المألوف . والمألوف ؛ هنا هو للمعتنك الراسخ أى «الدوجما dogma» ومنه الدوجما طبقية . فيقال : إن فلانا دوجما طبقى ، أى يتوهم امتلاك الحقيقة المطلقة ويسعى إلى إخضاع الواقع لهذه الحقيقة بحيث يمتتنه التغيير. وإذا كان الإبداع تغييرا للواقع مالدوجما طبقية إذن صدق الإبداع وإذا كانت الدوجما طبقية جماهيرية ، والإبداع على الضد من ذلك ، فى الواقع الراهن ، أصبح من الميسور للسلطة ، إذا كانت تستند مشروعيته من وضع قائم ، إثارة الجماهير ضد المبدعين بحكم تطلهم إلى تغيير هذا الوضع القائم

والسؤال إذن :

هل يمكن أن يكون الإبداع هو الجماهيرى والدوجما طبقية هى البارزة بحيث يتمتع الربط بين الإبداع والجنون ؟

الأسئلة المنسية في فلسفتنا السياسية

بالجسم الذى رأسه فى السماء (وما السماء عند أهل الكتاب إلا الكتاب) يقدماء على الأرض (ولا غرو فما القدمان إلا الكادحون عليها) : والمصارعة – بعد الخلاص الفكجى من العبودية بنفى السيادة أو الربوبية عن كل إنسان – إلى الارتواء للفعل فى أحضانها طلبا لحكام بشر لا يتم بدون بلاغ من الرأس إلى الأعضاء ؛ واقتصار الآراء فى معايير شرعيته وحدود سلطاته على تمريرات مثالية (كأن يكون عاقلا ، فاضلا ، يأخذ بالشورى) دون العمل على وضع نظم يستن بها فى محاسبه محاسبه ذات اثر .

هذا التخلف سوف يزداد يوما بعد يوم لأننا شعب يعانى قهرا لا حراء فى دوائحه الاقتصادية ، وأعنى بها

أظن القارىء قد فطن إلى السبب الذى دعائى إلى ترجمة « مقال فى العبودية المختارة » للكاتب الفرنسى « اتين دى لايبويسيه » ، وتقديسه ، وأعنى به تخلفنا العقل الذى ندد به عن حق الدكتور فؤاد زكريا والذى يتجلى أوضح ما يتجلى فى فكر فلسفتنا السياسية – إن كانت لنا فلسفة – التى انحصرت فى وضع قضايا صارت تجرى مجرى اليديهيات . فلم نعد حتى نظم بمراجعة أنفسنا ومراجعتها رغم شبهها الجوهرى بتلك التى سادت فى الغرب إبان المصور الوسطى والتى لم يتوقف تعمقها هناك وتقدمها حتى اليوم . مثال ذلك وقوفنا عند إبراز وحدة المجتمع المبنية على التاريخ واللغة والعقيدة مع إغفال انقساماته المبنية على استغلال الناس بعضهم بعضا إذا استطاعوا وعلى تضارب المنافع ؛ تشبيه هذه الوحدة

« لايبويسيه رجل من رجال القرنين ، وواحد من المفكرين الأنسنيين الذين ظهوروا فى القرن السادس عشر . وقد نظرت الترجمة العربية للمقال مع مقدمة

يهوأنش فى كتاب صدر عن مكتبة مدبولي .

استغلال الأقوى للأضعف ضمانا لرخائه ، ولكن لا مراة أيضا في كونه قهرا لا يتورع عن التلون بضراوة صليبية إذا ما شب نزاع (هل يحتاج القارئ إلى مثال ؟) ثم هو قهر لم يقف عند استنزاف الثروات شأن الاستعمار في العهد القديمة ، بل هو قد نسفت مدنيتيه الصناعية ونسفت سوهه العاليه كل المناخ الذي كانت الحضارات الأخرى ترى فيه نفسها والذي كان يسبغه عليها إنتاجها هي . الحرف التقليدية زالت ، والغذاء والشراب ثقليا ، المسكن لم يعد كالسكن ، حتى السم لم يعد كالسم ، بل العبادة نفسها - وقد احتوتها التلفزيون والراديو والمكرفونات - نفشى اليوم تحولها إلى ما صار يسمى بالدين الإلكتروني . هذا القضاء على الاختلافات بين الحضارات وعلى سماتها المميزة من شأنه - وذلك أمر أدركه هيجل منذ أوائل القرن التاسع عشر - ألا يترك لامة سبيلا إلى الشعور بوجودها إلا بالتأكيد المجرد لذاتيتها المستمدة من تاريخها ولغتها ثم أخيرا وليس آخرا من التكليف والنواهي التي يملئها عليها دينها . ومنه التصاعد الذي لا مرد له لما يسمى بالعنصرية . ومنه أيضا النظرة إلى المستقبل باعتباره ماضيا سوف يتكرر ، كما نبه إليه الدكتور فؤاد زكريا ، أي هل بعبارة أصرح : ضياعه ضياعا مؤكدا ، فإن بقي مجال لحاضر عدا الإغراق في تعجيد الماضي مداواة لجراحنا لم تر إلا تلقطا لأفكار راجت في الغرب وروج لها حتى صارت هي الأخرى تجرى مجرى البديهيات ، لا تكاد تخطى منا بأى نصيب من النقد الذي تلقاه في الغرب نفسه . فنحن اليوم بين قسمين نقيضين :

قسم يسير نحو الماضي المنتظر حتى لتراه يخطئ من أجل تكوين الجماعة التي سوف تعيد فتح العلائق ، كأننا

لم نكن في بلد انفرد بين بلاد العالم بأن صارت حدوده العسكرية لا تطابق حدوده السياسية ، وكان الغزو أوجب من التحرير واسبق ! ثم ه إذ فاتهم السؤال عن معنى الدعوة إلى الطاعة المطلقة لأوامر الخالق إذا صارت ذريعة للإمارة على الخلق ، لم يتورعوا عن تكفير من خرج عن دائرتهم ، كان التكفير من ولد على دين أبيه فرضى به ولم يبتدع عن الانتساب إلى قومه ليس ادعاء على من هو أعلم بالأصل والنهاية وبما لها من ثواب أو عقاب . فاما علمائنا فهم كذلك لا تكفير لهم إلا في الصدود والنواهي ، والصناعات والمعاصي ، والملا والحرمان ، حتى ليذكرونا بالمسيحيين في أول عهدهم منذ عشرين قرنا حين كان شاغلهم الشاغل هو أن يعرفوا إذا كان كان أكل اللحم المقدمة قرابين إلى الأصنام حلالا أم حراما (وأضيف بين قوسين أن الآراء اختلفت والدين واحد) وحتى ليساورنا الشك إذا كان ميتافهم رضى الله أو إرضاء وسوسهم . فبذا كان هذا الكلام تجنبا أن يكتب فليقولوا لم تركوا هذه الأمثلة : هل استغفرت الأوامر والنواهي الإلهية فلم يعد فيها لدى البشر من سر ؟ وإن هل يضمن الإنسان بطاعته والنفس أمارة بالسوء - رضى الله ، أم هذا الرضى فضل منه لا تكفى فيه الأعمال ؟ هل كل رجاء الإنسان - والنفس الإنسانية هي ، هي - البراءة يوم الحساب ، أو يتداه إلى طلب الصلح والغفران ؟ أضف أن رسالة تفتحتم بها الرسائل ، كيف تُفهم فهم صادقا إذا هي فصلت عما سبقها من الرسائل ؟ لم ترك علمائنا ترجمة التوراة والعهد الجديد - وبين دفتيهما دينان مُزَلَنان - ليد الأباء اليسوعيين وهدم فأخرجوها ريككة ، تُزِيد النص في بعض الموضع موضعاً على غموض ، وإن لم تخل من بعض الطلاقة والأمان على روح السرد ؟ ثم ما مأتى الاختلاف بين نصوص حوت كلها رسالات

أن دول الغرب لم تكن لتبدى هذه الحمية في التتديد بجرائم بعض الحكومات الأخرى نحو شعوبها لو أنها لم تسبق إلى نسيان أقل واجباتها الإنسانية فنكلت بمعظم شعوب الأرض ، فرادى وجماعات ، ولا اتحدت عن فضحها الذى بلغ إلى حد تجريم كفاح الشعوب . المسلوية حقوقها فنسبته إلى الإرهاب - هل يحتاج القارئ إلى مثال ؟ أما الديموقراطية فنرجب بها ترجيبا ربما كان صوابا لكنه يظل ترجيبا اعمى ما دمنا لا نتحقق مما قاله المؤرخ اليونانى توسيديدس منذ خمسة وعشرين قرنا من أن هذا النظام لا مجال له إلا في البلاد الاستعمارية التى تكفل لها هيمنتها على غيرها رخاء يخفف من حدة الصراع الطبقي بداخلها . ولو تحققنا لساننا :

إذا كانت الثورة لا تُسَدَّر فهل الديموقراطية المصدرة انجح ؟ هذا دون الاسئلة المتعلقة بتعريفها : اتقوم في تعدد الأحزاب ؟ فلماذا لو استأثر احدها بالحكم ؟ في البرلمانية ؟ فماذا لو تحول البرلمان إلى حلبة صراع لا يهدف إلى طرف فيها إلا إلى فرض آرائه - وهو تحول تعاني منه البرلمانية حاضرا حتى في البلاد الأوروبية ؟ وإذا كانت البرلمانية شيئا لا مفر منه منذ أن اتسعت رقعة الدولة من المدن الصغيرة إلى الأمم التى يبلغ تعدادها الملايين مما لا يجعل بدا من اللجوء إلى الانتخاب ، فما هي العلاقة الحقيقية بين الناخبين ومن يمثلهم ؟ وما معنى هذا التمثيل ؟ أيسل محلهم - إذا كان هذا هو المعنى - لتلاشيهم فيه أو لتلاشيهم فيهم ؟ اينطق باسمهم ليقول مايرى أو مايرين ؟ وهل يتفق هذا التمثيل مع المساواة التى هي في نظر البعض مطلب جوهرى من مطالب الديموقراطية - وهو ما يؤدى إلى اللجوء إلى الاستفتاء في

سمائية ، لا في النواهي فقط بل في النواهي والعقائد والروايات ؟ الاختلاف العصور ؟ أى عصور على التتديد وفيهم يقوم الاختلاف ؟ الجذب وتحريف ؟ في أى المواضع وبأى دليل ؟ إننى لا أغالى إذا قلت إن الأبحاث في هذه الموضوعات تصدر في الغرب وجامعاته بالعثرات كل اسبوع ، دون أن تساور مؤلفيها أقل خشية وجلهم قوم شيوا هم انفسهم على النصوص التى يتوخون دراستها قراؤها الذين يرون في هذه الدراسات سبيلا إلى فهمها فهمها اصح وأعمق لفيهمهم يدركون أن الذين يملو على كل خطر ، لأن الإيمان بما هو قبول للرحمة وللنواهي نعمة يفيض بها الله على من يشاء ، فإن لم يؤمن البعض كفاهم انتسابه إلى ذات المجتمع الذى هم جزء منه ، يستعيفون به على أمور الحياة والوطن كما يستعين بهم ، تاركين بعد ذلك أمره لربه ، دون حجر أو تكفير . وهنا يكمن في المحل الأول سر وحدتهم - ومن ثم سر قوتهم - إذا نق ناقوس الخطر أو قرعت طبول الحرب . فلم خشية علمائنا التى تجعلهم يميلون إلى قصر الاجتهاد عليهم احتجاجا بأن النصوص أجل وأخطر من أن يتناولها إلا ذروا الاستعداد ؟ ولو أن ذلك تم لهم فلم يكن رأى إلا رأيهم وكان رأيهم وحده هو الحق فيهم يختلف عندئذ مجتمعهم عن أى مجمع كنسى^(١)

ثم قسم يتعمس لحقوق الإنسان دون أن يتساءل ، ولو على سبيل الفرض ، إذا لم يكن الإصلاح على المطالبة بهذه الحقوق إنما يستمر نسيان الإنسان لواجباته . فعلام التذكير بحقوقنا في ألا نُقتل ظلما أو نُعذب إذا كنا نذكر واجبنا ألا نُقتل أو نُعذب ؟ فإن قلت إن الأمر لا يتعلق بالعلاقات بين الأفراد بل بينهم وبين حكوماتهم ، فيليني

(١) أشهر هنا أن فكرة أن البابا لا يخطئ ، فكرة اختزعتها الكنيسة لا توسيعا لسلطاته ، كما نكنظ ، بل حدا لها بحيث لا يعمل للاحق إلغاء قرارات السابق . فلام لا يخطئ .

كل المسائل الحيوية ، ويؤدى اقتصاديا إلى الشيوعية - أم
أن المطلب ، كما يراه الليبراليون ، ليس المساواة التى
يجب ألا تتعدى حدود المساواة أمام القانون ، بل الحرية ؛

بمعنى مجتمع تنمو فيه الفروق الطبيعية بين الناس نموا
حرا ؟ أغلب الظن أننا نعد هذه الأسئلة لا طائل منها لأن
الديمقراطية الحديثة تقوم على المساواة من حيث أنه لكل
فرد مهما علا ، صوت ، وعمل البرامح التى تقدمها
الأحزاب إلى الشعب . وهنا نسمع الإشادة بالشعب
ويزادته التى هى مصدر السلطات دون التفت إلى
تضارب الآراء فى الغرب نفسه بل تحيطها حول تعريف
الشعب (هو الأمة أو جزء منها وأى جزء) وفى تعريف
إرادته (أى فكرة من أفكار القانون العام أم قوة قائمة
بذاتها ، مستقلة عما يعلن عنها فى الانتخاب أو الاستفتاء
أو ما إليهما) ، ولا إلى الآراء التى تربط تعريف أحد

هذين الحدين بتعريف الحد الآخر ، كما فى قول هيجل بأن
الشعب هو هذا الجزء من الأمة الذى لا يعرف ما يريد
أو يعرف أحيانا ما لا يريد - وإن اتطرق إلى الحديث عن
القيادة التى لم يجد لها أحد مفهومها شافيا ، ولا عن علاقة
الشعب بها ، التى دفعت البعض إلى حد القول بأن
« الشعب » إن هو إلا اسم الجمع الذى يتوصل به القادة
من كل مذهب إلى خلق المرأة التى يروى لهم مجدهم
فيها . فالأهم من ذلك هو أننا فى كثير من الأحيان لا نكتفى
بنقل هذه الشعائر والإعجاب بها ، بل نعاول تبرير هذا
الإعجاب لا بدرس تاريخها ، الذى ربما خلف من غلواء
هذا الإعجاب ، بل بالتقريب بينها وبين التراث الإسلامى .
كالتقريب بين الشورى والديمقراطية ، وهو مغالطة فجة
لأن الشورى أسلوب فى الحكم بما هو وصفي بينما
الديمقراطية أسلوب فى إقامة الحكم نفسه فالمقارنة بين
الفترتين دون اعتبار لعلاقة كل منهما بالدولة يفرغ المقارنة

من كل معنى . أو كالتقريب الذى لم أعرف كيف اتجنبه فى
طبعة سابقة لهذا الكتاب بين فكرتى المصلحة العامة
والجماعة ، وهو أيضا مغالطة لأن المصلحة العامة فكرة
يتمركز حولها كيان المجتمع المدنى كله وتقتضى وجود
المصالح الخاصة ، بينما الجماعة وحدة روحية ، ربما كان
أول مدلول لها هو جماعة المصلين فى المسجد ، فإن أحوال
إلى فكرة غيرها فإلى الإمامة . فإن صح ذلك جاز أن نسال :

هل عرفنا خلال تراثنا الإسلامى كله شيئا يشبه من قريب
أو بعيد . المجتمع المدنى ؟ ألم نُس وأى العطف فى كون
الإسلام ديناً ودنيا فأبينا اهتواء الدنيا بالدين واقتضينا
العيش للأخرة وحدها كأننا نموت غداً ، وذلك باعتبارنا أن
الحدود يجوز بل يجب إسناد تطبيقها إلى سلطة دينوية
بدل تركه لهم الحساب ، وهو ما ينسئ علوها فوق جميع
القوانين الوضعية وتميزها منها تميزاً مطلقاً ؟

إن المستقبل مجهول فلا أحد يدري أهو لهذا القسم
أو لذاك أو لما لا نعلم أما الحاضر فعجز أو بالأصح ردود
أفعال تملئها سيطرة الغرب وسيطرة العلم المتزايدة على
مصائر المجتمعات الإنسانية ، لاستجماع للفكر
الاستجماع الذى تنشط به لنفسيها بأنفسنا وهنا تحديد
تقع مسئولية المثقفين فى بلدنا وبشروع خاص مسئولية
جامعتنا ، دينية أو علمانية ، أساتذة وطلاب . إن
الذين - بين هؤلاء - تشرف اليوم حياتهم على غروبها
يدينون بشروقها أكثر ما يدينون إلى فضل لجنة التأليف
والترجمة والنشر التى لا أعلم أن أحدا وضع كتاباً فى
تاريخها وتاريخ مؤسسيها والقائمين بأمرها ، وى
مقدمتهم أحمد أمين ، أحد كبار المفكرين الذين عرفتهم
مصر فى تاريخها الطويل . فلو أن هذا الكتاب أسهم ولو
بأقل نصيب فى خلق مثل هذه اللجنة من جديد ، لكان فى
ذلك جزء يوفق كل رجاء .

الفن والشكل والحداثة

ولكن ، لماذا لا يكون للعمل الفني هدف محدد معين
كثيره من فاعليات ومجالات ممارسته ؟ ولماذا يفقد بعض
قيمه أو ممتعه ، إذا أسفر عن هذا الهدف ؟

يضمّر هذا التساؤل اعترافاً بأن للفن خصوصيته
التي يفتقر بها عن كل ضروب الفاعلية الإنسانية الأخرى
وهنا تتشعب السبل بين الباحثين في علم الجمال ، عند
تفسيرهم لتلك الخصوصية .

تتفق الفاعليات جميعاً في غاية قصوى هي : السيطرة
على الطبيعة ، وتطويرها لخدمة مطالب الإنسان . ولكنها
تختلف فيما بينها في غاياتها النوعية ، وأساليبها الخاصة
في تحقيقها . وبمهما يكن من أمر هذا الاختلاف ، إلا أنها
تفترقه جميعاً ، فيما عدا الفن ، في التأثير المباشر في
الطبيعة أو العالم . فموضوعاتها المباشرة هي العالم ،
كله أو بعضه ، وإن اختلفت الأدوات والأساليب
والوسائل في فهمه ، أو تغيره ، أو التعامل معه .

لماذا ننكر على العمل الفني أن يكون مباشراً ؟
وما عسى أن تكون المباشرة ؟ أحسب أنها تعني أن يفصح
العمل الفني عن هدف معين . ويتضمن هذا أمرين :

الأول : ليس للعمل الفني أن يكون غلالة شفافة ، تبين
عما كان ينبغي له أن يستتر ويحجب .

والثاني : ليس للعمل الفني أن يراحم أنوارها أخرى
من الفاعلية الإنسانية ، في إنجاز هدفها ، أي أنه ينبغي
ألا يكون وسيلة لغاية صريحة محددة .

ولو تقدمنا خطوة في فحص دلالة المباشرة التي
نترخص في استعمالها دون أن ننقح جهداً في كشف
ما تطوى عليه ، لرأينا أنها تنبئ بأن التلقؤ الذي
يفضي إلى المتعة ليس عملية « تعرف » إلى ما يحاكيه ،
أو يمثله ، العمل الفني . وأنه ليس استهلاكاً مباشراً
للعمل ، كالذي يحدث في استهلاك الطعام ، أو الجنس ،
مما يرد له أن يحقق نفعا عاجلاً ، أو بعد حين .

تستوهد ماخفى أو استعصى على الفهم ، من كل جوانب العالم .

والعمل الفني لا يؤدي نفعاً مباشراً لأنه ليس أداة أو وسيلة تستهلك وتتلافى في تحقيق هدف مدرك برعى وقصد . ونفعه هو ما يشعه من متعة خاصة به ، وليس من متعة منافع محددة ، يحيل إليها أو يشير إليها خارجه . فهو وجود مضاف إلى عقلية ، يستدمجه بطريقة أو بأخرى ، لكي يستطيل ويمتد ، ويكون قادراً على تحقيق أهدافه الخاصة ، مهما يبلغ تنوعها وتعدددها

ويقترن الفن بإثارة الانفعال ، لأن الانفعال هو التعبير الإنساني ، عن حسيلة ما يبيله الإنسان ، وهو المعادل الإنساني المباشرة لأي ممارسة والعلامة المميزة لمعناها أو قدرها . فهو النتيجة الملونة لتجارب الإنسانية في كل الأحوال .

فلا بد للفن من أن يصوب نحو الانفعال ، لأنه تصويب إلى الهدف المنشود من خلال النتيجة السافرة للفعل الإنساني ، التي لا نملك أن نحجبها .

غير أن هذا الانفعال الفني ليس انفعالاً مطابقاً لما نمانيه في الواقع ، وإلا ما أقبل الجمهور على مشاهدة التراجيديا ، أو أنزل الشرير عن المسرح ، وأوسعه ضرباً . فهو إذن ليس الانفعال الكلي الواقعي ، بل الانفعال ، بعد تصفيته شكلياً ، أي بدخوله في نسب وعلاقات ، يحدد العمل الفني بوصفه تكويناً قائماً على الاختيار ، والاختزال ، أو التركيز ، وفقاً لرؤية الفنان الخاصة . وهذا التكوين الجديد يسيطر عليه الفنان ، ويشاركه المتلقي في متعة السيطرة عليه ، لإدراكه أنه ليس الواقع الذي يشعه شخصياً ، في عالم خارجي ينسحق فيه ، ويدعن له ، ويضغط عليه كفى من بين

أما الفن فيمتاز عنها ، كلها ، بأنه يملس هذه السيطرة ، ليس على العالم نفسه ، بل على نموذج بديل ، أو واقع مغاير ، أو عالم مواز لهذا العالم أو الواقع أو الطبيعة ، وهو العمل الفني نفسه .

وتجتمع في الفن أهداف سائر الفاعليات الإنسانية ، بدرجات متفاوتة ، ولكن في مواجهة عالم مصنوع مخلوق هو العمل الفني . فهو ، بإيجاز ، وجود آخر بديل يضاف إلى الوجود الفعلي ، وينافسه .

وربما كان ذلك مسوغاً لكثير من المناقشات والدراسات التي تختص فيما بينها ، حول أهداف الفن التي تستعمرها من مجالات وفاعليات أخرى ، وتخص ببيتها بعضها دون بعض .

ولا يحلق الفن تلك الأهداف جميعاً بذاته في العالم الفعلي ، بل يثير الانفعالات التي تتكون بتلك الأهداف ، إما باحثاً على تحقيقها ، وإما موهماً بإنجازها ، أو محيطاً بالأمل في بلوغها .

والغايات الرئيسية المشتركة ، هي تهر الفناء بالخلود ، والاضطراب والعماء بالنظام ، والطبيعة بالتسخير والتطويع ، والعزلة بالكلية والاندماج ، والفرقة بالتضامن . وتلخيص عن هذه الغايات أهداف بسيطة ، مثل الامتلاء والغزارة ؛ فليل أن تتراق الحياة من قبضتنا أو تراوغنا نحاول أن نستيقظها كفى مملوس محسوس بين أيدينا ، كما يبدو في تخليدنا لتجارب معينة . وكذلك الرغبة في التوسع والامتداد ، واستشراف المستقبل ، واللبقة على الاستيفاء ، واستكمال ما ينقصنا أو يعوزنا ، وتجديد الرغبة في الحياة ، واكتشاف رؤى جديدة

والمضمون قد نشأت من خارج الفن .

ففى الاستخدام المتداول للغة ، الذى رسخه المنطق التقليدى ، يعامل الشكل كلفظة نسبية ، لاتهتم إلا بنسبتها إلى غيرها ، مثل والد ووالد ، فلا يفهم الشكل إلا إذا نسب إلى مضمون .

ولقد ابتكر « أرسطو » فى الفلسفة هذا التقليد بالمقابلة بين الصورة والمادة ، وجاء « هيجل » ليعتمد بخاتمه الصارم العلاقة بين الشكل والمضمون ، وخاصة فى الفن . وجاراه الماركسيون من بعده ، وشاركهم فى ذلك الكثيرون ، حتى أصبح ثنائى الشكل والمضمون أمراً مقرباً ، بحيث لا يبقى سوى النظر فى العلاقة بينهما ، أو الفصل فى أولوية أحدهما على الآخر .

ولما مستويات للتعامل مع هذا الثنائى الدائم الصيت :

الأول : مستوى البحث فى علم الجمال . ومن الطريق أن الكثير مما قيل فى علم الجمال وصفا أو تمييزاً للشكل أو المضمون ، يمكن أن ننقله من طرف إلى آخر ، دون أن نلاحظ تحولاً لافتاً فى الدلالة . بل إن هيجل يقول : « ليس المضمون سوى تحول الشكل إلى مضمون ، وبأس الشكل سوى تحول المضمون إلى شكل » . ويصادفنا الكثير من هذا التلازم أو التناوب فى الكتابات الجمالية والنقدية . حتى إذا ما أعيانم البحث فى كل منهما ، يفترضون أقوالهم بتقرير حازم ، بأنهما لا ينفصلان . ولعل عبارة « البيت » الشهيرة توجز ذلك فى قوله : « يصح دوماً القول بأن الشكل والمضمون هو القوي نفسه ، مثلما يصح القول بأنهما مخطفان » .

والمستوى الثانى : هو ما اعتدنا تداوله فى أحاديثنا الجارية مما يجعل من المضمون الفكرة الرئيسية ،

أشياءه ، أو موضوع من بين موضوعاته . فهناك يتحرر المتلقى من إهاب الانسان - الموضوع ، ليبدل إلى رحاب الانسان - الذات ، أو الوجود الخاص الذى يملك نفسه ، ويسيطر على عالمه . ويحفظ هذا الوجود الجديد ، أى العمل الفنى ، المتلقى لأن يحياه ثنية ، ويسقط عليه بحرية ، انفعالاته الخاصة التى لا تجد لها منفذاً فى حياته الضيقة ، وتؤكد له أهميته أو قدرته على إعادة تشكيله للعالم ، تلك القدرة التى يستمرها من المبدع نفسه ، وكذلك مساهمته المطلوبة والدعوى إليها فى شئون العالم ، وتدريب قواه على المواجهة الفعلية لعالمه الخاص . كما يحس المتلقى أنه يرتك المجهول للاستكشاف والسياسة ، بحيث يعظم عالمه ويغضب . ولأن العمل الفنى وجود مغاير بديل ، فإنه يجتذب المتدقق ، ليغمر نفسه فيه ، بعيداً عن العالم الذى كاد يجتاحه ، ويرغمه على التجانس معه . وهذا الوجود الجديد خامه طيمة فرض عليها الفنان نظاماً جديداً .

ولا يعدو أن يكون هذا النظام هو ما درجنا على تسميته بالشكل .

ويبدو أن الإحراج عليه أمر نكتفاه الريب والظنون لأن العناية به فى نظر البعض ، تكشف عن جرم لا يفتر فى حق ما يسمى بالمضمون .

ونحن لا نقصد بالشكل ما نعرفه بالتكتيك . مثل القول بأن تكتيك الشعر يقدم على اللفظ والوزن والملافة ، فهو يميز فحسب بين نوع فنى وآخر يوجه عام . كما أنه ليس الأسلوب الذى يمتاز به فنان عن غيره فى نطقه فن يعينه . بل نعى به ما يميز عملاً فنياً معيناً داخل النوع نفسه ، أى هو ما يميز العمل الفنى من حيث هو كذلك .

وكبر الفن أن معظم مشكلات العلاقة بين الشكل

أو الموقف الفلسفي أو الاجتماعي أو السياسي للفنان . وهو ما يمكن صوغه في تقرير موجز بسيط ، أو عبارة قصيرة ، أو أحياناً في كلمة واحدة تحدد قصد الفنان أو مغزى رسالته . وهذا من شأنه أن يقلقنا على الفور إلى مجال آخر للتداول خارج الفن ، بما يتضمن من مفاهيم ، أو معايير للتصنيف ، أو التقويم ، تختلف بطبيعة الحال عن مفاهيم الفن ومعايير ، بوصفه خطاباً نوعياً ، يلتقي عن سائر ضروب الخطاب . والتسليم بتلك الدلالة يعنى أن للعمل الفني غلظاً ، أو غشاء أو وراء ، هو الشكل الذى يمثلهم مضمون أو محتوى . فإذا ما زحنا القشرة ، أو الغلاف الخارجى ، لما وجدنا حيلتنا ، بحسب تلك الدلالة الشائعة للمضمون ، سوى الرأى أو الموقف الذى يتبناه الفنان ، بوصفه إنساناً ، أو مواطناً ، أو متفكراً . ويعنى هذا في نهاية الأمر أن الإبداع الفنى ليس سوى عملية تخليف ، وتعبئة ، وتطبيب ، لنتائج يتسلمه الفنان من مجالات إنتاج أخرى ، قد تكون ميتافيزيقية ، أو سياسية ، أو أخلاقية ، أو اجتماعية ، أو اقتصادية ... الخ وذلك لأن مصطلح « محتوى » أو « مضمون » إنما يعنى الداخل المرء الغزير المادة ، الذى ، إذا ما قارنناه بالشكل ، هو البنية المحتواة بينما الشكل هو الكيس الذى يحتويها . فكيف يستقيم لغوياً ومعنظياً أن نعد المضمون مجرد فكرة ، أو موقف ، يمكن أن يتباين المتطرفون ويتفاوتون في التسلطها ، أو استخلاصها من العمل الفنى بأسره .

وربما كانت تلك الدلالة الفقيرة ، لما يسمى بالمضمون بعض ما تخلف لنا من الميراث الهيجلى الذى أصبحت مفاهيمه أكتافهم مقدسة ، يحظر المساس بها . فالفن عنده هو التجسيد الحسى للفكرة . والفكرة هى المضمون . غير أننا نغفل دلالة الفكرة في فلسفة هيجل التى يخطها ،

كفيلسوف مثالى ، المركب أو التآليف في كل مثلك جدلى ، وهى أيضاً فكرة العينية ، والصورية ، ومركب الوجود والماهية ... الخ وعندما قلب « ماركس » فلسفة « هيجل » ، أو أعاد وضعه على قدميه ثانية كما يقول ، نرى أن يقلب تصوره للفن . فجعل للمضمون هو الموقف الذى يتخذه الفنان من مجتمعه ، أو إيديولوجيته ، أى وهى الفنان الموضوعى أو الزائف بعلاقات الإنتاج المادية في عصره ، وموقفه منها على صعيد البنية العليا . فبدلاً من سبق الوجود المادى للوعى وأواريته ، يظل الوضع كما كان عليه لدى الفكر المثالى . فالشكل ، وهو الأقل أهمية عنده ، هو التجسيد المادى ، ويبقى المضمون ، وهو الأهم ، هو الفكرة . ولكن دون دلالتها الهيجلية المترحة .

ولاروب أن التصنيف إلى شكل ومضمون ، فيما يواجهنا في كثير من أمور حياتنا ، أمر مشروع ، عندما نفرق بين الهيئة الظاهرة للموضوع ، وما ينطوى في جوفه من تفاصيل ، أو بين الصيغة الموجهة ، وما يشير إليه من وقائع مسهوبة ، وبين المظهر والمخبر ... الخ غير أن هذا التصنيف الشائع ، المألوف ، يفقد مشروعيه في مجالات أخرى ، بحيث يتم استخدامه على نوع من الكسل ، الذى يتكره على أصوات مبدولة ويستتار من مجالات أخرى ، أو تصور عن التمييز والقاطب القصصية ، وتلفد الأمور جميعاً سواء ، وتصبح المفاهيم أغشية سائلة تختفى تحتها الفروق وأوجه الخلاف .

ولا يعنى الإعراض عما يسمى بمضمون العمل الفنى استبعاداً لفكر الفنان ، وموقفه الفلسفى والاجتماعى من العمل الفنى . سواء أدرجه في حله يوحى أو دون وعى . فما نمنيه ببساطة أن ذلك لا يشكل مضموناً للعمل الفنى . بل إن العمل الفنى ليس له مضمون ، أى أننا

لا نستطيع أن نفصل فيه بين غلاف خارجي وحيوة داخلية ، منطعا لا يمكننا أن نعثر في البردة على مضمونها إذا ما نزعنا أوراقها واحدة إثر أخرى لأنه لن يبقى بين انماطنا شيء منها ، وجرب مثل ذلك في أوراق البصل أو الكرنب ، وستبلغ النتيجة نفسها .

فينبغي للمفهوم أو المصطلح ، لكي يجدر ويجدى ، أن يكون قادراً على التمييز بين شيء وآخر ، وأن يتيح لنا معرفة لم تكن ميسورة قبل استخدامه ، أي ينبغي أن يحدث استخدامه ، أو عدم استخدامه ، فرقاً بيننا في الفهم والتعرف ، ولا يكون مجرد بديل لمصطلحات أو مفاهيم سابقة ، تؤدي وظيفك رغم خيئه . وقد يكون ما نضيفه بمضمون الصل الفنى هو ذلك الطراز من المفاهيم الذى يكون عنده أفضل كثيراً من وجوده المتطفل ، لأن جدارته الوحيدة منقولة من مجالات أخرى مثل : الفلسفة ، والسياسة ، والقانون .

أما الشكل فهو الصيغة الإنسانية التى تبرز فاعلية الإنسان في كل مجالات ممارسته ، على الأرض المحايدة للسديم الطبيعي المختلط والمتجانس . وهو الذى ينقل أيضا الخبرة الإنسانية في مختلف مجالاتها ، من المستوى الكيفي الذى تتباين فيه صنوف الاستجابات الفردية ، وتتفاوت ردود الافعال داخل خضم كثيف من الأمواج المتلاطمة ، ينقلها إلى المستوى الذى تتحدد فيه المعلومات والإشارات في انساق ونظم ومناذج وقواعد . وإعده الانساق التى تسيع للفاعليات وتتزعمها من أمشاجها ، لغتها الخاصة ، وشفرتها ، ودلالاتها .

وتتراتب الفاعليات الإنسانية وتتفاضل ، وفقاً لانتقاليها من المستوى الكيفي ، أي الحسى المباشر ، والاستجابية الضرورية إلى المستوى النظامي أي الشكلى .

فالأسلوب الإنسانى ، أى الثقافى ، في التعامل مع الشئون الفيزيائية والبيولوجية ، هو أسلوب التبادل وإخفاء الأصل . فالحب مثلاً يمتد بأصوله إلى الجنس عند الحيوان ، غير أن الإنسان خلال عصور متعاقبة يحاول أن يحجب تلك النواة الأصلية ، بآرادية صفيقة تبدأ قبلها بالفلالات الرقيقة التى لا تكاد تخفى أصله ، على نحو ما يفشى في « ألف ليلة وليلة » . وما يزال الإنسان يخلع عليه المعطف الإنسانية حتى يبلغ أحيانا نقيصاً للجنس ، فيضو حياء روحيا ، وتضحية نبيلة .. وهكذا في كل شئون الحياة ، مثلما هو في شئون الأسرة ، والاقتصاد والسياسة ، والعمارة والحرب .. وقد ألف الإنسان أن يتعامل مع غيره بغيراً وأشياء ونظماً ، عن طريق أشكال أو انساق للتواصل ، لكل منها إطاره الذى يضم علامات تتعدد بينها العلاقات .

فالشكل يحدر الأشياء والأفعال من التشتت والاضطراب والابتدال . وهو أكثر الطرق لنقل الخبرة والتواصل بين البشر يسراً وسهولة ، كما أنه أكثر قنوات إنفاق الجهد والطاقة اقتصاداً واخترالاً .

وهو يمثل المسافة أو الانفعال بين العالم اللغز الخارجى ، وعالم الإنسان الذى يتحكم فيه ، ويسيطر عليه ، بمقتضى هذه الأشكال ، التى يفرضها عليه .

وإذا تأملنا تاريخ العلم الفيزيائى لوجدناه مصداقاً لافتراضنا . فلقد كان رجل العلم القديم يعتقد أنه يعكس مباشرة ما يحدث في الطبيعة . أما الآن فيدرك أنه يجعل مسافة بينه وبين الطبيعة ، وهى ما يسميها « مكس بلاتك » : « الصورة الفيزيائية للعالم » وهى في نظره لا تمثل واقعاً فعلياً ، ولكنها عين لرجل العلم ، لكى يفهم العالم من خلال شبكة معقدة من المفاهيم والنظريات

وتقبل التعديل والتجاوز إلى غيرهما . وفى صورة كمية ،
أو بالأحرى رياضية ، فى مقابل العالم الكيفى ، أى عالم
الحس ، الذى يريد رجل العلم فهمه والتنبؤ بمساره .
ففى ، بمقايير أخرى ، شكل للعالم يفرض النظام
والإطراد عليه .

وعلى أية حال ، فالإنسان يواجه دائماً أشكالاً قد
أصاب الكثير منها التصلب والجمود . والعمل الفنى
كوجود مقايير لا يقنع بهذه الأشكال ، ويسعى إلى
استعادة ملكيته للعالم الأصيل . ولكنه عندما يشرع فى
ذلك يصنع ماتصنعه الثقافة ، بمعنى العالم الإنسانى ،
مع العالم الطبيعى ، أى يفرض النظام فى المادة الخام
وذلك يقدم شكلاً بديلاً .

والعمل الفنى من حيث هو شكل ، يفجر الجمود
والثبات والضرورة فى الأشكال الراسخة ، ويهت
عناصرها أو يذروها ليستخلص منها مادتها الأولى ، ريثما
يعيد تأليفها فى تكوين جديد يخلصها من التفاصيل
والثقلات ، ويفرض عليها ضرورة جديدة خاصة . فكانه
يحول الضرورات القائمة إلى ممكنات ، ثم يختار من
الممكنات ما يشكل منه ضرورة جديدة ، هى عمله الفنى
الذى يحمل منطلق الخاص فى الرؤية ، والتكوين
والعلاقات بين وحداته . ويبدو الفنان وقد اتخذ موقعه
بين تجريدين أو ضرورتين : تجريد أول يواجهه فى عالمه
المحبوك والمسيوك فى نظم ومؤسسات ، ثم تجريد ثان
يضع فيه الفنان معايير جديدة أو يبتضى معايير وضمها
فنانون سابقون ، ليعيد تجسيد عالمه فى أعمال فنية ،
تكتسب نضارة جديدة ، وكأنه يعيد تعريف الواقع ، بل
ويعيد اكتشاف العالم ، ويقربه من تناولنا ، ويضيفه إلى
حوزتنا .

وأغلب الظن أن الفن الرديء ، هو الفن الذى يقترب
من حالة الأشياء الكيفية ، أو الذى يستسلم للأشكال
المتصلبة للأشياء كما تفرضها ثقافته المهيمنة .
فهذا كان الشكل كذلك ، فإين ياترى نعتز على
المضمون ؟

لا بد أن ينتضى ما نقصده بالمضمون ، كما يتداوله نوع
من النقد الشائع ، إلى السياق القتال ، والسياسى ،
والاقتصادى ، الذى يحيا فى نظام الفنان .

وربما تجول لنا المقاربة بين العلم والفن الفصل إلى
ما نسعى إلى طرحه فى قضية المضمون . ففى العلم ،
ينبغى علينا أن نلحق بين السياق القتال الذى يحفز إلى
تقدم العلم أو تخلفه بما ينطوى عليه من مؤسسات
ونظم ، وأفكار سائدة ، وبين العلم كانشط مستقل له
منهجه الخاص فى إنتاج المعرفة فى مرحلة معينة من
مراحل تطوره . فالعلم يستمد مبررات وجوده وتطوره من
نظم ثقافية معينة ، إلا أنه ما يلبث أن يتخطاها بماله من
فاعلية نوعية خاصة لا تتكافأ مع العوامل الباعثة على
قيامه واستقلاله ولا يتطابق معها . فهو يتزود منها ريثما
ينطلق إلى غايته متخذاً مساره الخاص . فهكذا أيضاً
تجرى الأمور فى الفن ، فيكون موقف الفنان الأيديولوجى
من سياقه القتال حافزاً ، وحاملاً لعمل الفنى ، ولكن
لا يدخل عنصراً فنياً فى سبيكة الفن ، أو لحد مكوناته
أو خاصته . ولا مفر لكل فنان أن يكون له هذا الحافز
وذلك العامل ، من حيث هو إنسان . ولكن هذا أوداك
لا يناقش إلا فى مجال تداول آخر ، مثل الفلسفة ،
أو السياسة ، أو الأخلاق ، أو غيرها . ووفقاً لمعايير كل
منها . أى أن هذا الحافز أوداك العمل السياقى القتال
ليس مضمون العمل الفنى ، أى مايعلل إطاره من فن له

الدراسات المعقمة .

ولقد أوضحت حركات الحدائق وتياراتها ، في ضوء .
باهر ، الكثير من مسائل الفن ، التي كان الهامليون
والنقاد يتنازعون حولها . وكان أبرز ما أبانت عنه هو
القضية « الشكل » .

والحدائق ، بطبيعة الحال ، لا تمثل تياراً أو حركة
بمهيمن ، بلدر ماضي مفاخ هام ، يمكن أن نتعرف فيه على
ثلاث أمور :

الأول : أن إبداعاتها تكشف عن مواقف صريح واعي من
الفن . وهوما يمكن أن نطلق عليه مبادئ الفن ، إن أبيع
هذا التعبير ، أو هو نقد للفن بالمعنى الكائن لل نقد ، أي
نقد الفن بالفن ، وبينان إمكانياته وحدوده ، فهو الفن
الذي يجعل موضوعه الفن نفسه .

والثاني : هو ما يسمى بالفن المضاد ، وهو ما يظهر
بجلاء في اللامسرح أو اللارواية ... الخ كما يتخلل تحت
عناوين متعددة في سائر الفنون ، متمرداً على الأشكال
المألوفة .

والثالث : عودة الفن إلى أصوله البدائية وجذوره
وبطبيعته الأولى .

فلما نقد الفن ، أو ما وراء الفن ، فهو إعادة نظر فيما
استقرورسبح ، لطول التكرار والممارسة ، دون أن يخضع
للتساؤل والمراجعة ، مثقلاً حدث في ما وراء الاجتماع
والاقتصاد عند ماركس ، وما وراء علم النفس ل فرويد ،
وما وراء اللغة عند سوسير ، وما وراء الأخلاق عند
نيتشه ، وما وراء العلم عند بلاط ، ومايزنبرج ، وأينشتين ،
وما وراء للرياضيات في الهندسات اللاإقليدية عند
لو بلخسكي وريمان ...

خصوصيته واستقلاله عن غيره من المجالات والفعاقيات .
ولأن ذلك الموقف الفكري ميثوث في كل ما يواجهه
الإنسان ، في سائر شئون حياته ، ويعرض لها جميعاً دون
تخصيص . ويستدل على هذا الموقف الخاص بالفنان
بوصفه إنساناً بمعونة قواعد استدلال خاصة ، يختلف
إجراؤها عن عملية التدقيق الفني التي تستخدم شفرة
خطاب مبين للخطاب الفني .

فالفنان يقدم عملاً فنياً إلى المتدقيق ، في نطاق سياق
كثال معين مثقل بالمواقف المتعددة ، ويلتقط المتدقيق
أو الناقد موقف الفنان من خلال السياق المشترك
بينهما ، وليس من خلال العمل الفني بمعنائه المباشرة .
ففي التدقيق الفني يوجه المثالي حسية نحو العمل الفني
مباشرة ، دون وساطة أو قواعد ، على حين يتوجه بقدراته
الفكرية المكثفة إلى السياق ، ليتخذ منه وصلة وتفسيره ،
وتقييمه لذلك الموقف الذي يكتشفه . بمهارة موجزة ،
لا يمت تحديد ذلك الموقف الذي يسمى خطأ بالمضمون ،
إلا عبر إنتاج المثالي نفسه ، أي أنها مسألة تخص
إبداع وهي المثالي ، وليس الإبداع الفني .

أما الأعمال التي ماثلنا نتناولها ، وتتسبب إلى سياقات
بعيدة في المكان والزمان ، فإن المثالي ، دون وهي في أغلب
الأحيان ، ينقل قدراته على استعادة مواقف الفنان من
السياق ، عن طريق عملية من عمليات التمثل
والاسترجاع ، لذلك السياق أو ذلك على تفاوت في تلك
القدرات العقلية بطبيعة الحال .

ولعلنا نوافق في إعطاء مالفيسر لتفسير وماض ه إذا
ما أسمينا الشكل الفني العمل الفني ، وأطلقنا على
ما يدعى بالمضمون « معنى » الفنان لئلا يكون « زائفة »
اصطلاحية ونقدية ، تشغلنا بالتهلها في كثير من

ويشير النقد في كل هذه المصطلحات إلى عنصر الأساس القديمة وتجليه الأساس الحقيقية ، فكل منها : بعد أن تراكم عليها سوء الفهم بعد طول ألفه لممارسات وتفسيرات حرفت الانتباه عن حقيقتها .

وأول نقد للفن هو أنه ليس محاكاة أو تمثيلاً للواقع ، ولا يمتثل هذا أنه موقف جديد من الفن ، بل إعلان وتصريح بما لم يعلن أو يصرح به من قبل وكان مستخفياً . فليست هذه مبادرة إلى غاية جديدة مختلفة للفن بقدر ما كان النقد إعادة اكتشاف لغايته والإحاح على إبرازها .

فقد كان الفنانين قبل الحداثة يعمدون إلى كل ما يثير الإبهام أو الإحاح بعالم والقي ، بحيث تكون تقنياتهم وأساليبهم في نطاق معالجة الخامات الأصلية أو المفردات الفنية الخاصة بكل نوع ، محض وسيلة لإحداث هذا الوهم . ومن ثم كان عليهم دائماً أن يخفوا وسائطهم الفنية ، كما يخفي الحارثي أسرار حيله والعابه . يجذب انتباه جمهوره ، بعيداً عما تصنعه يدها في سرعة خاطفة ، بانوارات حرفته .

أما الحداثيين فعل التقيض من ذلك ، يجذبون انتباه الجمهور إلى وسائطهم الفنية . وبدلاً من استعراج انتباههم إلى الواقع الخارجي ، يحولونه إلى الاهتمام بما يقدمونه من شكل جديد . ويبدأ يمدون الاعتبار إلى الفن بوصفه وجوداً مفاهيمياً ، وواقعاً بديلاً موازياً ، لا يحلق أمداه الإنسانية إلا من حيث هو كذلك ، وليس كإشارة أو إحالة إلى الواقع القائم أو العالم الأصلي .

ولد أوفل الحداثيين في ذلك ، لأن الحداثة في الغرب كانت ناتجا موازياً لنزعات التخصص وتقسيم العمل ، هذا إلى جانب كونها ناتجا أصيلاً لثغرات عميقة تراكمت

في بدايات القرن . فقد كان العلم قبل تخصصه في أحضان الفلسفة ، وكانت الفلسفة في ظلال الدين ، وكان الدين قرينا لنظم السلطة والرقابة والوصاية القديمة .. وكان أخيراً إعلان خصوصية الفن ، واستقلال الفنان ،

ولأن تقيضهم من الفن نفسه ، وما ينبغي له من خصوصية واعتباره في مقابل التصور القديم ، الذي جعل من الفن إحدى الوسائل في تحقيق هدف أو آخر من أهداف المجالات الإنسانية الأخرى ، كان من المتوقع أن يندفعوا إلى المخاللة والتطريف أحياناً في تلوير إمكانات خاماتهم ، وإزهاق رسائلكم الفنية حتى لا تفقد قدرتها على الخلق ، وتغير نمط التذوق السائد الذي لا يستسيغ أصالهم . فمن بعد إنساناً بسيطاً أو متدرباً عادياً لا يستمتع بفنهم ، إنما هو مخلوق قد تتقلب تذوقه في أسرار المعايير التي فرضتها أعمال فنية سابقة . وكان لابد من تصميم تلك القوالب ، للمساهمة في خلق أنماط جديدة مختلفة للتذوق .

وكان لابد من الإيمان في لفت النظر إلى أن مايراجه المثقلى هو وجود جديد ، وكل وجود هو منظومة من العلاقات لها دلالاتها في نطاق التكوين الكلي كنسج خاص وجديد ومغاير لما هو موجود . ولأن الموضوعات الخارجية ليس لها شكل مسبق ومطلق ، ويحدد سلفاً ، فهاتال يمكن أن يتخذ أية هيئة بقدر تعدد زوايا الرؤية ، وطرق التعبير عند الفنان ، ويقدر عدد هيون المشاهدين وأسماع المستمعين ، وعقول المفسرين الذين يستقبلون تلك الإشارات أو العلاقات . ولهذا كانت الحداثة رفضاً لمور الفن كملكس ، أو مسجل ، أو مترجم لنظام خالد ثابت مطلق . ومن ثم كانت إنكاراً للإيهام المتزوج ؛ الإيهام بثبات النظام في العلم ، والإيهام ببرهانية أولية

للفن . فالفن فاعلية تحويل أو تشكيل ، وليس تقنية تسجيل .

ولا ريب أن ما نشاهده ، أو نقراه ، من أعمال الفنانين ، قد يعد منا فيما تعرضه أشكالها الجديدة من غرابة وانحراف عن المألوف . إلا أن ذلك يعنى أن مانواجهه في الواقع هو أشكال تجريدية أيضا ، ولكنها ظهرت بالآلة والاعتقاد ، أطول تعرضنا لها واستمراره ، ولهذا يخامرنا الشعور بالطبيعة والغربة ، عندما نتلقى إبداعات الفنان فالأمر كله إذن صراع بين الأشكال ، أو منافسة بين أشكال متباينة ، ولكنها جميعا إنسانية .

والجديد فقط هو أن الفنان ضد الاعتراف بشكل واحد بعينه . ولهذا الحث في كل تياراتها ، ومذاهبها على دور المثالي الذي كان من قبل مستقبلا سلبيا في الفن التقليدي . فعندما ينحرف الشكل عما هو مألوف في التعبير ، فلا بد أن يثير الانتباه لدى المثالي إلى عالم جديد ، يختلف عن الواقع في التجربة اليومية المبتذلة . ويتحدث شعوره بالإمكانات الممتدة إلى غير حد ، ليعود إلى عالمه ، وقد تزود بالحيوية ، واستعداد النضارة ، بالخروج عن المألوف ، وأسس بالاعتدال لاتساع رقعة ما هو ممكن متاح .

وهم في ذلك يقدمون لونا جديداً من تكنولوجيا الفن ، إن صح هذا التركيب للفن ، فلما يحدث في تكنولوجيا العلم ، كالتيكسكوب ، والتلسكوب . فهم يبتكرون

بأصابعهم وأصابعهم الجديدة أجهزة وأدوات فنية ، تعمق الرؤية ، أو توسعها ، أو تقربها لإعادة اكتشاف العالم والإنسانية ، كما نجد في الأدب تيار الوحي عند جيمس جويس ، ودرجة الصفر في الكتابة ، أو الكتابة البيضاء الحديثة كما نجدما عند « كاس » ، أو الرؤية الكابوسية لدى كافكا .

فقد كانت الفنون كلها ، فيما هذا الموسيقى المجردة ، توهم بما يمكن تسميته بالبعد الثالث ، ذلك البعد الذي يضيفه المثالي من طريق الوسائط الفنية الإيهامية ، بحسب كل نوع فني ، كي يحس أنه يستقبل واقعا مجسما ممثلاً . وربما يبرز هذا ويصرح به في فن التصوير الذي يستخدم المنظور . ولهذا رافقت الفنان في التصوير التي رأت في المنظور تضييقا لمحة المثالي ، الذي يلخص عليه المنظور أن يختزل إلى عين واحدة ثابتة ، تطل من ثقب باب إلى العالم .

وامتد التمرد على كل الأساليب السابقة ، واقترب به الوحي اليقظ ، والحساسية البالغة ، بأنهم يقدمون جديداً ، ويرفضون كافة التقاليد بوصفها كذلك . ولم يقف تمردهم عند التقليد الفني لحسب بل انسحب على كل ما يمثل سلطة أو وصاية من أساليب استنفدت إمكاناتها في خلق عالم بديل ، أو وجهه مغاير ، أو وسائل ثابتة مفرقة للتواصل بين البشر ، أو قواعد عقلية بالاستدلالات النمطية .

الأسطورة والموسيقى

رأى لكلود ليفي شتراوس

وقد كانت خبرته بأساطير الهنود البدائيين في البرازيل إلى Bororo المبحث الأساسي لاكتشافه ما تنطوي عليه هذه الأساطير من علاقات يمكن فهمها عند ترتيبها في قوائم يمكن أن تقرأ أفقياً كما يمكن أن تقرأ عمودياً شأن قراءتنا للنقطة الموسيقية .

وقد تبدو المقارنة بين ظاهرتين ثقافيتين متبادلتين : الأسطورة والموسيقى ، مقارنة يحيطها الغموض ، غير أن العلاقة التي يبتينها « شتراوس » تنفتح إذا تذكرنا أن الأسطورة عنده هي شكل من أشكال التواصل بين أفراد المجتمع ، شأنها في ذلك شأن تبادل السلع بالمقايضة أو شأن اللغة أو شأن الأصوات الموسيقية .

وقد ظهرت الأساطير كإبداع فكري لدى الإنسان في المجتمعات البدائية أما الموسيقى فقد ظهرت كإبداع

بعد اكتشاف « كلود ليفي شتراوس » للتفسير البنيوي للأساطير من أهم ما أنتجته الأنثروبولوجيا المعاصرة في هذا المجال .

كذلك كان من أهم ما ترتب على هذا التفسير تعميم منهج جديد في العلوم الإنسانية ، حيث أصبحت الغاية التعمق في البحث عما وراء ظواهر الحياة الإنسانية من تركيب فكري أكثر ثباتاً وصلابة ، تصدر عنه ظواهر إنسانية مختلفة كاللغة والفن والأساطير . ولذلك يؤكد « ليفي شتراوس » أنه يستوحى في تفسيره البنيوي لأساطير البدائيين ، ثلاثة علوم هي : الجيولوجيا والتحليل النفسي والماركسية . ذلك لأن ظواهر هذه العلوم كلها لا تقفهم إلا بالرجوع إلى مستوى أعمق من مستوى الظاهرة المدركة مباشرة .

• « كلود ليفي شتراوس » من أشهر فلاسفة فرنسا المعاصرين يسلح هو بتركيبه والتفسير ، الاتجاه البنيوي في الفلسفة زاد علم ١٩٠٨ وبروكسل ودرس الفلسفة بجامعة باريس ورائل اسكتلندية الأنثروبولوجيا الاجتماعية بالكامبريدج بفرنسا . ومن أهم مؤلفاته الأنثروبولوجيا البدائية ، وفي مؤلفه التنشيط والجدل ، يلحظ إلى القول بأن تفكيره الضعيف البدائية ليس أبني من تفكير البعثات للتخلف وإن كان أقل منه تجريداً . ويقيم رؤية التنشيط معطفاً بها رؤية جان بول سارتر .

فكرى في المجتمعات المختلفة ، ولكنها في ثقافة الغرب احتلت مكانة الأساطير وعكست نفس تركيبها . والموسيقى التي يقصدها « شتراوس » هي الموسيقى الغربية في العصور الحديثة . وهي التي حققت في القرنين السابع والثامن عشر ازدهارا كبيرا . وقد يظن القارئ أن أدب الرواية هو البديل الذي ظهر بعد اندثار عصر الأساطير الذي ساد العصور القديمة والعصور الوسطى . ولكن « شتراوس » يرى أن الأساطير القديمة ما زالت تحيا في ثنايا فن الموسيقى الغربية ، ويذهب إلى ذلك فيما دونه في الأجزاء الأولية من كتابه « الفئوس والمطوق » و« الرجل العاري » .

ويحدد « شتراوس » علاقة الأسطورة بالموسيقى بأنها علاقة تشابه ، تظهر إذا ما تبينا أن الأسطورة لا تفهم على ما نحونا تفهم القصة في المقال ، إذ ليس لأحداثها الارتباط أو التسلسل المعروف بين أجزاء القصة والمقال ، إنها لا تقرأ كما تقرأ القصة من اليسار إلى اليمين ولا سطرا بعد سطر ، لأنها تفهم في مجملها كشكل وما فيها من أفكار ومعانٍ لا يرتبط ارتباطا تناسليا بل يتكون من وحدات من الأحداث المستقلة التي ترتبط ببعضها ارتباطات مختلفة .

وتاريخ الثقافة الأوربية يبين لنا كيف تراجع الفكر الأسطوري منذ عصر النهضة ، أمام الفكر العقلاني والعلمي ، وبدأت الموسيقى الكلاسيكية تتطور مع « فرسكو بالري » في القرن السابع عشر و« باخ » في القرن الثامن عشر - و« موزارت » - و« بيتهوفن » و« فلجر » في القرن التاسع عشر .

ولكى يوضح « شتراوس » هذا الرأي ، يقدم مثلا

مستندا من موسيقى « فلجر » ، وهل وجه التحديد ثلاثيته « الخاتم » أو خاتم النيولنج .

ففي هذه الثلاثية الأورالية يتقدم موضوع أساسي هو الإغراض عن الحب ويندء ...

والبطل « ألبرخ Albrich » لن يمكنه الظفر بالذهب إلا إذا نبذ كل أنواع الحب الإنساني وتخلص تماما منه . ثم يعود نفس الموضوع فيظهر في أوبرا Valkyrie للفالكيري ، فالبطل « سيجموند » حين يدنو من مشواره « سيجلين » يكتشف أنها أخته فينبذ الحب . ثم يعود نفس الموضوع للظهور مرة ثالثة في نفس الأوبرا عندما يقضى كبير الآلهة فوتان Votan على ابنته بالموت ويشمى بحبه لها .

كذلك في القصص الأسطورية يتقدم موضوع واحد على أجزاء مختلفة وروايات متعددة مثل موضوع قتل الأب في الأساطير اليونانية ففي أسطورة « أوديب » مثلا يقتل « أوديب » أباه - ويقتل « زيوس » أباه « كرونوس » ويقتل « كرونوس » أباه « أورانوس » ؛ وعلى هذا النحو سارت الموسيقى الكلاسيكية الغربية خاصة الموسيقى الدرامية مع « فلجر » ، على نحو أمادت فيه التركيب الذي سبق أن وجد في الأساطير (١) .

ومثال آخر يذكره « شتراوس » في قالب آخر من أوائل الموسيقى الكلاسيكية هو موسيقى (الفوجة Fugue) ففي (الفوجة) يوجد المتعارض بين نوعين من الألحان التي تطارد بعضها البعض كما يطارد الخير والشر بعضهما بعضا ، وتنتهي الصراع والتعارض بين نوعين من الانتماء إلى التصالح كما يحدث في الأساطير ،

وحدات أولية تقابل وحدات اللفظ ، وهى التى أطلق عليها اسم : (الميثيم Mythieme) ومن هذه الميثيمات ثلاث الأسطورة .

وبالمثل يمكن للموسيقى أن تنتهى إلى أصغر وحداتها ، التى يمكن أن نطلق عليها اسم (الصونيم Sonyme) المستمد من كلمة صوت بالفرنسية (Son) .

وإذا تعمقنا قليلا في التحليل فيمكن أن تنتهى إلى مقارنات تكشف عن طبيعة هذه الظواهر الثلاث السابقة وتبين الفوارق بينها .

ونبدأ المقارنة بنموذج اللفظ ، وهنا نتبين ثلاثة مستويات أساسية : مستوى الأصوات (الفونيمات) ، مستوى الكلمات ، ثم مستوى الجملة ، بينما في الموسيقى ، لا نجد سوى مستويين : مستوى الصوت ومستوى الجملة ، ولا نجد مقابلا للكلمات .

فإذا انتقلنا إلى الأسطورة ، فسوف نتبين مستويين : مستوى الكلمة ومستوى الجملة ، ولكننا لا نجد مستوى يقابل مستوى الصوت في اللفظ . ففى حالتى : الموسيقى والأسطورة ، يسقط مستوى من المستويات المعروفة في اللفظ .

تسقط الكلمة من الموسيقى ، ويسقط الصوت من الأسطورة .

وهكذا إذا ما أدخلنا في اعتبارنا الصلة القائمة بين اللفظ والأسطورة والموسيقى ، فإننا لابد من أن نجعل اللفظ نقطة البداية في المقارنات ، حيث تتفرع عنها الأسطورة من جهة ، والموسيقى من جهة أخرى ، فنؤكد الموسيقى جانب الصوت من اللفظ ، في حين تؤكد الأسطورة جانب المعنى من اللفظ ، فكلتاهما : الموسيقى والأسطورة ، تنبثقان إذن عن اللفظ .

وتد يعكس هذا الصراع في صورة صراع بين الأرض والسماء أو بين الشمس وقوى الطبيعة الأخرى .

إن التركيب الذى يسرى وراء بعض الأساطير يعود فيظهر مرة أخرى في الإبداع الموسيقى لا في كل الموسيقى بل في الموسيقى الغربية الحديثة التى عكست بطريقة لا شعورية هذا التركيب الفكرى في ما تعرفه من قوالب (الصوناتا) و (السيمفونية) .

وهناك قصة غريبة يرويها « شتراوس » في هذا الموضوع ، وهى تتلخص في أنه عندما كان يذوق كتابه الخاص بالأساطير « النسيم والظهور » ، أراد أن يطلق على كل جزء من أجزاء كتابه اسم قالب من القوالب الموسيقية فأطلق على جزء منه اسم (الصوناتا) وهى جزء آخر اسم (الوندو) ثم انتهى بحثه إلى أسطورة لم يجد التركيب الموسيقى المقابل لها ، وعندئذ اتصل بصديقه المؤلف الموسيقى « رونيه لايبوويتز R. Leibowitz » وشرح له مشكلته ، وأوضح له تركيب تلك الأسطورة التى كانت تتربك من قصتين في البداية ، كل منها لا علاقة لها بالأخرى ، ثم انتمجتا في النهاية في موضوع واحد . وألح « شتراوس » على صديقه لكى يجد القالب الموسيقى المناسب لهذا التركيب ، وبعد فترة لم تطل كثيرا نهج المؤلف الموسيقى في تركيب مقطوعة موسيقية تعكس نفس تركيب هذه الأسطورة !

والواقع أن تحليل « شتراوس » للأساطير والموسيقى ، قد سار على نهج تحليل علماء اللفظ من تقنيت اللفظ إلى وحدات صوتية أولية ، هى التى أطلقوا عليها اسم (الفونيم phoneme) وهى التى تدخل تركيب الكلمات ، ومن الكلمات تتكون الجمل .

كذلك ذهب « شتراوس » إلى تحليل الأسطورة إلى

كانت استجابة لحلّ مشكلات الحياة عند الشعوب البدائية ، وقد عرفت هذه النظرية باسم النظرية الوظيفية ، وهي رأس القلّتين بها عالم الاجتماع «مليينوفسكي» ومنهم من رأى فيها تنقيسا عن بعض المشاعر والانفعالات البشرية كالتباعد التفسير السيكولوجي ، ومنهم من رأى فيها تجسيدا لبعض قوى الطبيعة أو عظام البشر .

والواقع - كما يقول «شراوس» - أن تفسير الأساطير قد مرّ بما مرّ به تفسير اللغة عند قدماء الفلاسفة . فقد ذهب بعضهم إلى اكتشاف علاقة ارتباط بين أصوات معينة وتصورات معينة ، فذهبوا مثلا إلى القول بأن الأصوات اللينة تفيد ما هو لين ، كالماء مثلا ، والأصوات الحادة تفيد ما هو حاد ، كالصوت مثلا . وظلت تفسيرات اللغة عرضة لكثير من الآراء المتضاربة ، إلى أن جاء «سوسور» فبين كيف أن الصوت لا يرتبط ارتباطا طبيعيا بالمعنى ، ولكن كلمات اللغة تتخذ معنى من خلال شبكة من العلاقات والقواعد التي تكوّن على مستوى أعمق من الكلام .

وعلى هذا النحو ذهب «كلود ليفي شراوس» في تفسيره للأساطير ، فكان تفسيره يتجه اتجاه علماء اللغة في تفرقتهم بين مستويين : مستوى القواعد الأساسية للغة ومستوى الكلام المتداول ، فكما أن الكلام لا ينفصل عن قواعد اللغة وتركيبها ، فكذلك أيضا يظل معنى الأسطورة مبنيا على منطق سابق يحركها ، وقد يهرك ظواهر أخرى من ظواهر الحياة الإنسانية ، فيتمثل في الإبداع الأدبي والفني أو في الموسيقى أو في الأساطير .

لقد تطورت هذه الآراء لدى «ليفى شراوس» من خلال ما انتهى إليه في بحثه عن الأساطير والنظم الاجتماعية لدى الشعوب المختلفة ، كما أفاد مما كتبه سابقوه من علماء الاجتماع وعلماء اللغة ويتجلى أهم ما أفاده من سابقيه خاصة ، في نظرية «چاكبيسون» في الصوت والمعنى .

فقد جاء «چاكبيسون»^(٧) في محاضراته المنشورة بهذا الاسم بنظرية تفسّر اكتساب الأصوات لمعان معينة فتسأل بداية كيف يفيد صوت معين معنى معيناً ؟ وانتهى بحث چاكبيسون في هذا الموضوع إلى القول بأن الصوت (الفونيم phoneme) كائن ليس له مضمون تصويري ، وليس له معنى في حد ذاته ؛ وإنما يكتسب المعنى بفضل علاقاته بغيره من الأصوات الأخرى ؛ فالعلاقة بين الفونيمات هي التي تسمح بالتمييز بين المعاني المختلفة .

وبخلاصة رايه أن وحدات الصوت لا تؤدى معانى في حد ذاتها ، بل من خلال تركيب العلاقات المختلفة في نسق لغوي معين .

وعلى ضوء هذا التفسير تتلوه «شراوس» الأساطير ، فانهت إلى القول بأن الأسطورة تتركب من وحدات أولية لا تفهم في حد ذاتها ، ولكنها تكتسب معنى حين توجد في نسق ترتبط فيه مع غيرها بعلاقات مختلفة ، وبحسب منطق سابق يؤثر في تركيبها كما يمتد تأثيره على ظواهر أخرى إنسانية . لقد ظل تفسير الأساطير موضع اجتهادات كثيرة متوعدة حتى جاء «شراوس» بتفسيره الجديد . كان البعض قد ذهب إلى القول بأن الأساطير

وأخيرا ، فعل الرغم مما في تفسير « شتراوس »
للأساطير وعلاقتها بلغة والموسيقى من طرافة
وجدة ، يبرجارها جميعا إلى النسق الفكرى للإنسان
الذى تصدر عنه هذه الظواهر ، إلا أن محاولته
التقريب بين ظاهرتين ثقافيتين غاية في التباين ،
تنتمى إحداهما لعالم البدائى ، وترجع الأخرى إلى
الحضارة الأوروبية في لوج أذهلها ، محاولة فيها
كثير من التعسف .

فللتناقضات التى في عالم ثقافة البدائى على حد
قوله ، التى أملت عليه إبداع الأساطير لا يجد فيها حلأ
للمشكلات الفكرية ، ولكن قد لا تكون هذه التناقضات

من الثابت بحيث تمل على الفكر الإنسانى في إبداعه
على مر المصور الثقافات المختلفة .

أما محاولة تفسير مضمون اللغة والأسطورة
والموسيقى ، بالرجوع إلى تركيب واحد لنسق في
مستوى أعمق مما هو ظاهر ، فهو تفسير مُضلل لأن
المضمون لا يصبح معه تثبيته يبرجعه إلى قواعد
ثابتة .

بل إن الأساطير نفسها تختلف من مجتمع إلى
مجتمع آخر ، بحيث لا يمكن الاستناد على ما يظهر
مكتسبها منها للقول بأنها تصدر عن هذه القواعد
والأسس العلة للعقل البشرى .

إبداعية المرأة المقهورة

مدخل عام لمنقشة مفهوم الإبداعية والقهر:

فردية أو جماعية ، ومع إقرارنا بهذه الحقيقة الابدائية ، إلا أن الموضوع أكثر تعقيدا ، نظرا لأن ظاهرة الإبداع والإبداعية في حد ذاتها ظاهرة معقدة ومركبة يتداخل فيها العلم والخاص ، الاجتماعى والنفسى ، والتاريخى والآسى . إن الباحث المهتم بدراسة ظاهرة الإبداع والإبداعية يقع على عاتقه مهمة الكشف عن أبعاد الظاهرة وتحليل علاقتها الداخلية والخارجية ، واضعا في الاعتبار الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التى يعيشها مجتمع بعينه ، وطبيعا المرحلة التاريخية التى يمر بها هذا المجتمع .

فالإبداع والإبداعية مفهوم نسبى وعملية نسبية يختلفان باختلاف الزمان والمكان ، فما قد يكون إبداعا فى مجتمع ما قد لا يكون كذلك فى مجتمع آخر ، وما قد يعتبر إبداعا فى مرحلة تاريخية لمجتمع معين ، لا يعتبر كذلك فى مرحلة تاريخية متقدمة ، بل قد يصبح عائقا فى سبيل

قد يبدو للتمائل أو الباحث السوسيولوجى فى الوهلة الأولى ، أن ظاهرة الإبداع والإبداعية هى أقرب لاهتمام ميادين أخرى فى العلوم الإنسانية منها لعلم الاجتماع ، وإذا شئنا الدقة العلمية فهو موضوع يدخل فى نطاق اهتمام الباحثين فى علم النفس ، والفلسفة ، وعلم الأساطير ، وتاريخ العلم ، والتربية، والسيبرنطيقا . وإذا كان لعلم الاجتماع إسهام يذكر فى هذا المجال فهو يدخل فى إطار فرع من فروع المعرفة باسم : علم اجتماع الأدب .

إلا أن النظرة الأكثر شمولاً وعقدا لظاهرة الإبداع والإبداعية تجعلنا نقر بأن تطور المجتمع البشرى عبر مراحل مختلفة ، منذ المراحل البدائية الأولى وحتى المجتمعات الحديثة والمعاصرة ، يشهد بأن كل تقدم مرت به البشرية كان مقرونا بإبداعات إنسانية سواء كانت

« فرائض قانون » إلى علاقة الاستعباد والاستغلال القائمة بين مجتمعات العالم الثالث وقوى الاستعمار الأوروبى ، سواء فى مرحلة الاستعمار الاستيطانى أو فى مراحل الاستقلال تحت حكم البورجوازيات الوطنية . وقد استخلص قانون من علاقة الاستعباد والاستغلال بين البلدان المستعمرة والمستعمرة ، حقيقة أن رخاء أوروبا وتقدمها قد قام على كاتف وحرق الزنوج والعرب والهنود ، وأنه حتى بعد نيل البلدان المستعمرة لاستقلالها ، يعمد الاستعمار إلى دفعها للعودة للقرون الوسطى . كما يضع حول الدولة الناشئة سياجات من الضغط الاقتصادى والسياسى لتثقل نعمة الاستقلال إلى نعمة الاستغلال^(١) . ومما يساعد على تقويض أى مشروع حضارى وطنى يشجع على ظهور إبداعية الشخصية العربية فى مجالات الحياة الاجتماعية المختلفة ، سيطرة حكم البورجوازية المتعلقة بأوروبا والتابعة لنظامها الرأسمالى ، بشكل يؤدى إلى تلغيف المجتمع العربى من طاقاته المبدعة وتبديدها ، حتى يتسنى لها استغلال موارده ، وتكديس الثروات وتهريبها إلى الخارج ، وهكذا تصبح العاصمة الأوروبية التى كانت مستعمرة ، تحكم البلاد حكما غير مباشر بواسطة البورجوازيين المحاطين بجيش وطنى يديره وينظمه خبراءها ، يقوم بدور الحارس لها والجلاد بالنسبة للشعوب^(٢) .

إن الإنسان فى المجتمع المتخلف هو إلى النهاية إنسان - مقهور أمام القوة التى يفرضها السيد عليه ، أو المتسلط ، أو الحاكم المستبد ، أو رجل النابلس ، أو المالك الذى يتحكم بقوته أو الموظف الذى يبدو وكأنه يملك للعطاء والمنع ، أو المستعمر الذى يفرض احتلاله ، وبالطبع فى كل هذه السلسلة تترايط حلقاتها لما يقوم بينها من مصالح تقيده وتفقده السيطرة على مصيره^(٣) .

تطور وتقدم هذا المجتمع . والبرز مثال على هذا أن المجتمع العربى القديم قد تجلت إبداعاته فيما عرف « بالغة والبيان » خاصة خلال فترة سيادة الثقافة الشفوية التى كان الشعر نموذجها الأرقى ، مما دعا ابن خلدون لوصف الشعر بأنه « ديوان العرب » وفسر ذلك بأن « فن الشعر من بين الكلام كان شريفا عند العرب ، وإذ لك جعلوه ديوان علومهم وأخبارهم وشاهد صوابهم وخطئهم ، وأصلا يرجعون إليه فى الكثير من علومهم وحكمهم »^(٤) . معنى هذا أن الشعر فى المجتمع العربى القديم قد شكل النسق المعرفى الذى صاغ الإنسان بواسطته علاقته بالعالم والأشياء ، وضمنته خبراته المعرفية وتجاربته وتصوراته وقيمه ، واعتمده كأداة لإعادة إنتاج تصورات وقيمه وتمريدها عبر الأجيال .

إن الواقع الاجتماعى للمجتمع العربى الحديث والمعاصر بكل ما طرأ عليه من تغيرات اجتماعية واقتصادية وثقافية وسياسية ، قد تجاوز منذ زمن بعيد ذلك النسق المعرفى التقليدى القديم ، وبذلك برزت إشكالية هامة فى الثقافة والشخصية العربية الحديثة والمعاصرة ، تكمن فى عدم تجاوزها ذلك النسق القديم بكل ما علق به من شوائب وتشوهات ، وتطوير نسق يتضمن خبرات معرفية وتجارب وتصورات وقيما جديدة ، تتناسب والتطور المعرفى بشكل علم ، والتحديات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التى يواجهها المجتمع العربى المعاصر بشكل خاص .

إن عدم تطوير وصياغة نسق معرفى جديد فى المجتمع العربى المعاصر لا يرجع بحال من الأحوال - كما يذهب علماء الغرب الاستعماريون - لتخلف العقل العربى وعدم قدرته على الإبداع والابتكار ، وإنما يرجع كما وصفه

تحديده لمجالات الإبداع ، انها تتبدى فى العمل كتنشيط إنسانى متنوع ومتعدد الجوانب ، فعمل العامل ، والفنان والعالم ، والسياسى ، والفكر ، والأديب ، والمهندس ... الخ « كلها مجالات متنوعة من النشاط يظهر فيها الإبداع ويتجلى » (٦) .

وفى واقع الأمر ، فإن ظاهرة الإبداع والإبداعية من وجهة النظر السوسولوجية ، ترتبط بعدد من المتغيرات تلعب دورا فى تحديد الظاهرة وحجمها ومدى فاعليتها ، هذه المتغيرات يمكن صياغتها فى التساؤلات الآتية (عسى أن تكون بداية المشروع بحث إيميرى يلى يستكمل به هذا المشروع الأولى حول ظاهرة لم يُذكر علم الاجتماع بدوره فيها حتى الآن ، هذا إذا أردنا أن نوسع المفهوم ليشمل النشاط الإنسانى بمجالاته المتعددة والمتنوعة) :

من أهم هذه التساؤلات :

- ١ - هل هناك علاقة بين الإبداع ونمط الإنتاج السائد ؟
- ٢ - هل هناك علاقة بين الإبداع والطبقة الاجتماعية ؟
- ٣ - هل هناك علاقة بين الإبداع والنظام السياسى الحاكم ؟
- ٤ - هل هناك علاقة بين الإبداع والثقافة السائدة ؟
- ٥ - هل هناك علاقة بين الإبداع ونظم التربية ؟
- ٦ - هل هناك علاقة بين الإبداع ونظام التعليم ومناهجه ؟
- ٧ - هل هناك علاقة بين الإبداع وعملية التنشئة الاجتماعية ؟
- ٨ - هل هناك علاقة بين الإبداع والعمر ؟
- ٩ - هل هناك علاقة بين الإبداع وظروف الوسط الاجتماعى الثقافى (الرفىء - الحضر) ؟
- ١٠ - هل هناك علاقة بين الإبداع والجنس ؟

فى ضوء ما تقدم يبرز سؤال يطرح نفسه على المناقشة ، ألا وهو : هل ظروف التخلف والتعبية التى تسيطر على المجتمع العربى ، ومآلة القهر الاجتماعى والسياسى التى يعاني منها الإنسان العربى ، يمكن أن تفرز وتنتج إبداعات فى مختلف جوانب الحياة الاجتماعية والفكرية تساعد على تغيير الواقع وتطويره ؟ فى محاولتنا الإجابة على هذا السؤال ، سوف نحاول ألا نقع فيما يسمى بلغة علم النفس خداع الذات أو جلد الذات وتآنيها ، لذا فإن تأسيسنا وتحديدنا لمفهوم الإبداع والإبداعية بأبعاده السوسولوجية المختلفة ، يمكن أن يشكل الإطار النظرى والمنهجى فى الرد على هذا التساؤل الهام .

وفى محتاج منا المقام ، الدخول فى مختلف الاتهامات النظرية لعلم النفس التى اهتمت بدراسة الإبداع ، من النظرية الترابطية للإبداع ، إلى النظرية الجشتالطية ، للسلكية ، لدراسة التحليل النفسى ، لنظرية « جيلفورد » ، وهى نظريات أسهم معظمها ، إن لم يكن كلها ، فى تناول الإبداع من المنظور الفردي الذى ينصب على العوامل الشخصية للمبدع سواء فى تكوينه وقدراته العقلية ، أو فى خصائصه وسماته النفسية (*) ، مغفلة دور العلاقة الجدلية بين الفرد بإمكاناته العقلية والنفسية ، والمجتمع بظروفه الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية ، وتأثير كل منهما فى الآخر . وقد وجدنا أن أنسب تعريف يقترب من مفهومنا عن الإبداع والإبداعية هو ذلك الذى أورده « ألكسندر روشكا » فى مؤلفه « الإبداع العلم والخاص » ، بقوله إن الإبداع : « نشاط إنسانى فردي أو جماعى يقود إلى إنتاج فكرى أو مادى يتصف بالأصالة والقيمة والجدة والفائدة من أجل المجتمع » . ويضيف « روشكا » فى

والعلم ، تضطر إلى التنازل عن أنوثتها أو التنكر لها ، بكل مظاهرها فتتشبه أحيانا بالرجل في مظهره وسلوكه ، حتى تتخلص من صيغة التسلط والقهر لطاقتها .

الإبداع النسائي والقهر الاجتماعي :

استهل هذا الجزء بعبارة لـ « سلامة موسى » وردت في كتابه « المرأة ليست لعبة الرجل » عندما قال مخاطبا المرأة :

« إن الرجال يهتمونك بأنك غير ذكية ، غير شجاعة ، غير سخية ، لم تتقوى في الاختراع والاكتشاف ، ولم تبرزى في العلوم أو الفنون ، وكل هذه التهم صحيحة ، ولكنها صحيحة لأنك تضمين حياتك مصبوسة بين أربعة جدران في البيت ، ولو قدر لنا نحن الرجال أن نحبس كذلك في البيت ، لكنا في هذه الحالة التي تتهمين بها . ذلك أن الذكاء والشجاعة والسفاهة والتجبر والاختراع والاكتشاف ، كل هذه الأشياء هي بعض النشاط الاجتماعي الذي يدعونا إليه المجتمع ، ويبحث فيها حين تخطط به وتتفاعل معه ، تلك العواطف التي تملأنا على النشاط الذهني والجسمي ... إنما يبرى الذكاء والفهم والمعرفية بالاشتراكات الاجتماعية ومصادمة المشكلات في المجتمع ومحاولة حلها ، ولا ذكاء ولا عبقرية لإنسان ينفصل عن المجتمع »^(٧) .

إن هذه العبارة تجسد بحق إشكالية علاقة المرأة بالإبداع ، وهي إشكالية يرجع تاريخها إلى آلاف السنين ، منذ انتهاء المجتمع البدائي المشاعي الذي تمتعت فيه المرأة بمكانة مرموقة في إطار نظام تقسيم الضل ، الذي أعطى للمرأة دورا اقتصاديا في المجتمع الشيوعي البدائي ، كان ضريبا من النشاط الاجتماعي

إن الكشف عن هذه العلاقات وآلياتها مسألة هامة في فهم ظاهرة الإبداع والإبداعية في المجتمع العربي ، وإن التحليل السوسيولوجي النظري وحده غير كاف لفهم الظاهرة يختلف أبعادها وعلاقاتها وآلياتها . ومع هذا فإن الورقة الحالية سوف تعتمد على هذا الأسلوب ، أي أسلوب التحليل السوسيولوجي النظري معتمدة على عدد من الافتراضات النظرية مستفيدة بما توفر لدينا من بيانات ودراسات . وهذه هي أهم الافتراضات التي نضمها لنؤسس عليها تحليلنا السوسيولوجي لظاهرة الإبداع والإبداعية ، في علاقتها على وجه التحديد بالمرأة العربية المقهورة :

أولا : أن الإبداع يخطف من حيث الكم والكيف والمجال والأسلوب بحسب اختلاف وضع المرأة في الطبقة الاجتماعية .

ثانيا : أن تعجيب نشاط المرأة في إطار الدور العائلي لا يساعد على تعجيب طاقاتها الإبداعية ، بل على العكس يؤدي إلى ضمورها ، خاصة في ظل التسلط الأبوي داخل العائلة .

ثالثا : يلعب القهر العام (الاقتصادي الاجتماعي الثقافي) والقهر الخاص (الجنس) كلاهما ، دورا أساسيا في تعجيب الطاقات المبدعة للمرأة في مجال النشاطات الإنسانية المختلفة .

رابعا : إن المبدعات من النساء اللاتي يبرزن في مختلف مجالات النشاط الإنساني ، سواء الفكري أو الأدبي أو العلمي أو الاجتماعي والسياسي ، يصادفن مقاومة شديدة من المجتمع والثقافة الذكورية المهيمنة ، ويواجهن بضدة من عدم الاعتراف بوجودهن وإبداعتهن .

خامسا : أن المرأة المبدعة خاصة في مجال السياسة

الضروري للمجتمع ، وقد فقدت المرأة مكانتها المرموقة منذ ظهور المجتمعات الطبقيّة من العبوديّة والإقطاعيّة والرأسماليّة ، وسيطرة الرجل على الأسرة والإنتاج في ظل العلاقات الأبويّة التي حوّلت المرأة إلى مجرد وعاء للإنجاب أو أداة للمتعة^(٨) .

لقد ظلت المرأة منذ أن فقدت مركزها المرموق في المجتمع الشيوعي البدائي ، تعاني من اضطهادين ، اضطهاد ضمن إطار المجتمع ، واضطهاد ضمن إطار الأسرة ، ولم تطرح مسألة تحررها وانعتاقها من هذه العبوديّة المزدوجة ، إلا في العصر الحديث مع بداية عصر النهضة وكسر أغلال المجتمع الإقطاعي القديم ، فلقد أدّى تطور الصناعة إلى اجتذاب النساء للعمل ، وإلى خروج جماعهنّ نسائيّة واسعة من البيوت الفرديّة لتحويلهنّ إلى عاملات . ولم يكن العمل يمثل أيّ تجديد في شرط المرأة ، فالواقع أن النساء لم ينقطعن عن العمل على مدى العصور ، لقد كنّ يعملن بصورة غير منظورة إن جاز التعبير ، في الملكية العائليّة ، في بيت الأب أو الأخ أو الزوج ، ملاك الأرض ، ممثلي نمط الإنتاج العائلي ، رؤساء الأسرة والبيت . لكن التطور كُنّ كما نرى واقع أن النساء قد أصبحن يشغلن ويتقاضين مقابل عملهن أجرا شخصيا مهما يكن زهيدا . وكان التطور يتمثل أيضا في أن وظيفتهن كانت تؤدّي أيضا في ظروف الإنتاج الجديدة ، خارج البيت ، وخارج الأسرة^(٩) .

حقيقة أن المرأة في ظل النظام الرأسمالي ، قد كسرت قيد البيت بخروجها للعمل خارجه ، ولكن الحقيقة أنها وقعت تحت وطأة اضطهادين مازالا يلزمانها ، حتى الآن : اضطهاد الرجل واضطهاد المجتمع من خلال استغلال أصحاب العمل^(١٠) ومع هذا ، فلا نستطيع أن

ننكر أنه مع تطور الرأسمالية والصناعة الكبيرة ، استطاعت النساء بتحويلهن إلى أجيرات شأن الرجال تماما ، أن يتقمن مجالات كانت ولغا حتى ذلك اليوم على الرجال ، في ميادين ومجالات كالمعلم والفكر والثقافة والفنون ، فاطهرن ملامتتهن وإمكاناتهن ، وبرزن في كثير من الأعمال الصناعيّة والإداريّة على مهارة وتفوق كبيرين . ولكن هذا لا يعنى أنهن تحررن ، فالنظام الاجتماعيّ المعزّز بالقيود ، قد أبقي على حالة التبعية والعبوديّة^(١١) .

وتقوم الأسرة بنظامها وأساليب للتنشئة الاجتماعيّة فيها ، بإعداد الفتيات لتكفل حالة العبوديّة التي يخصصن بها المجتمع . فالأسرة تبذل قصارى جهدها ، لتعد الفتيات منذ نعومة أظفارهن ، لتفتنّ فيهن النشاطات التي تفصلهن عن الصبيان ، وتشجع موافقهن التي تجعلهن مرغوبات في نظر الذكور ، والأعييب المفضلة هي الدُمي وأدوات المطبخ والحياكة ، التي تولد فيهن حب العبوديّة البيئيّة ، أما الألعاب العلميّة والميكانيكيّة ، فلا تُقدّم إلا للصبيان ، مع أن الفتيات قد يجدن فيها نفس اللذة والفائدة ، ومنذ نعومة أظفارهنّ أيضا يفصلن عن الصبيان في اللبس والمظهر ، وما إن تكبر الفتاة قليلا ، حتى تجد أشغال البيت بانتظارها ، لا سيما إذا كانت من أسرة فقيرة ، فهي تساعد أمها وتعتنى بالأطفال الأصغر سنا ، وتتعلم الخياطة والطبخ . خلاصة القول ، إن الثقافة والتقاليد السائدة بمساندة المؤسسات الاجتماعيّة والدينيّة ، تدفع بالأسر إلى إعداد وتكليف البنات بصورة لا يكون لهن من هدف معها غير الحصول على نذج ، وحتى لو برزت الفتاة وتوقفت في تعليمها أو عملها ، يتحول هذا الاتجاه والتفوق ليصبح عاملا يرفع سعر البضاعة يوم يهين موعد الزواج^(١٢) .

هكذا يحاصر النظام الاجتماعي الأبوي في المجتمع والثقافة والأسرة ، المرأة منذ مراحل طفولتها الأولى بنهج من الفكر الاجتماعي والجنس ، يقيم معظم طاقاتها الإبداعية ويطمسها ولا يساعد على ظهورها أو نموها ، وحتى إن ظهرت أى مظاهر إبداعية في مجال من مجالات النشاط الإنسانى ، فهو يكبلها ولا يعترف بها للمرأة في المجتمع العربى كما هو مرسوم لها مسبقا ، زوجة مطيعة أمينة على شرف زوجها ، وأم صالحة .

ويؤكد مصطفى حجازى ، هذا المعنى بقوله : إن المرأة العربية تعد منذ البداية مكانة هامشية ، ولوضعية التبعية للرجل ، إن هذا الأمر في الحقيقة العلمية والتاريخية لا يستند إلى أى أساس بيولوجى أو ذهنى ، بقدر ما يكون نتاجا لصلية تشريط اجتماعية تحرم فيها المرأة الكثير من الفرص التى تسمح بتفتح إمكاناتها وطاقاتها ، وتساعد على الانطلاق في الحياة أسوة بالرجل . فالدراسة والإعداد المعنى ، لا يؤخذ على محمل الجد بالنسبة للفئات داخل الأسرة والثقافة العربية ، فهو مجرد وسيلة تزيد من قيمتها كزوجة مقبلة ، فإذا كانت الفئات تتمتع بيسق من الجمال ، اختبرت الدراسة غير ضرورية لها ، لأنها تمتلك رصيذا يتبع لها فرص الزواج السريع . هذا بينما يختلف الأمر تماما بالنسبة للصبي داخل الأسرة العربية ، حيث يحيط الإهل دراسة الصبي بكل الجدية والاهتمام ، فهما طريق لتحقيق الوضعية الاقتصادية والمكانة الاجتماعية في المجتمع . أما الإعداد الدراسى والمعنى للفئات فهو جهد ضائع في نظر الأهل معظم الأحيان ، وهو مجرد خسارة مالية ، طالما أن مصيرها هو الزواج والبقاء في المنزل . لذلك فهم يفتخرون لها معظم الأحيان مجالات مهنية متوسطة المستوى ،

واقصرة المدى لا تقديما إلا مكانة هامشية أو وضعية تابعة^(١٣) .

بحقيقة الأمر ، أن الوضعية التابعة للمرأة لا تلقى عند حدود مرحلة الإعداد والتأهيل للفئات داخل أسرة الأب لصعوبها المحتم وهو الزواج ، بكل ما يجعل هذا المحصر من قيم قائمة على الطاعة والخضوع للزوج وأهله ، بل تتطور لتأخذ الفكر والاضطهاد والذونية شكلا آخر عند الانتقال من أسرة الأب إلى أسرة الزوج . فطغيها منذ اللحظة الأولى أن تثبت مؤهلاتها التى أمقتها بها أسرة الأب ، وأل هذه المؤهلات أن تكون خادمة مطيعة للزوج وأسرة ، تهجد الطهى وتنظيف المنزل والغسل والكلى والحياكة ، ويضاف إلى هذه المهام ، مهمات أخرى بالنسبة للمرأة الريفية والبدوية ، كالجمع والخبز وجلب المياه من الآبار أو القرع أو الصنابير العامة ، إلى غير ذلك من الأعباء المنزلية ، وهى قبل كل هذا ويعدده رهن إشارة الزوج لتقدم له المتعة الجنسية في الوقت وبالشكل الذى يترأى له ، وإلا أصبحت زوجا نشزأ .

إن قيام المرأة العربية بمختلف الأعباء المنزلية ، لا يضيف لها في الواقع أية مكانة في الأسرة ، فهو جهد يكاد يعتبر مجانيا ، وجزء من مهمات المرأة لا يدخل في نطاق التقويم^(١٤) . فالتقويم لدخل الأسرة يعتمد بالدرجة الأولى على الأساس البيولوجى في تحديده لتقسيم وتوزيع الأدوار والمكانات . وعليه ، فإن ما يحدد قيمة المرأة العربية ، خاصة الريفية ، ليس مجموعة الأنشطة الاقتصادية والاجتماعية التى تقوم بها داخل الأسرة أو خارجها ، بل إنجازها لأكبر عدد من الأبناء ، بل الأبناء الذكور على وجه التحديد . فإن كانت غير منجبة ، فالشقاء أو الخلاق والزواج بأخرى ، هو نصيبها الذى لا بد أن ترضى وتكتفى به ، أما إذا كانت منجبة للإناث فقط

فالذل والعار يلازمانها وينسحبان على أهلها ، وتظل طيلة حياتها تشعر بالتهديد بالطلاق ، أو بزواج الزوج من أخرى .

إن الوضعية الدونية التابعة ، قد خلقت لدى المرأة حالة من الاستلاب والفنى لطاقتها الإبداعية وإمكاناتها الذهنية ، لدرجة بدأت معها تقتنع فعليا أنها غير مخلوقة إلا للمكانة التى أعطيت لها ، وأنه ليس من مجال للخروج إلى الحياة وإثبات الذات فى أعمال بنّاءة ، تضمن لها الاستقلال والمساواة مع الرجل^(١٤) .

هذه هى القاعدة التى تحكم حركة النشاط الإبداعى عند المرأة ، وعلى النساء اللاتى يكسرن هذه القاعدة بوعى وإصرار ، ويؤلفن إمكاناتهن بطاقتن المبدعة فى أى مجال من مجالات النشاط الإنسانى ، أن يتحملن ويواجهن مختلف صنوف القهر بأية تضمحيات نفسية واجتماعية .

الإبداعية النسائية والطبقة الاجتماعية :

يرغم ظروف القهر الاجتماعى والجنسى التى تعرضت لها المرأة العربية عبر مراحل التطور الاجتماعى المختلفة ، فقد استطاعت أن تقتحم مجال الإبداع فى مجتمع أبوى وقيم ذكورية . وقد برزت نساء عديدات منذ نهاية القرن الماضى وحتى وقتنا الحاضر فى مجال الإبداع النقال والأدبى والعلمى والسياسى والفنى .

ولسنا هنا بصدد عمل حصر للأعمال والنشاطات الإبداعية النسائية ، ولكننا نود أن نلقى الضوء على جانب عام حول علاقة الإبداع النسائى بالوضع الطبقي للمرأة ، فالمرأة المبدعة التى استطاعت أن تفرض نشاطها المبدع على المجتمع ، ترجع إلى أصول طبقية أرستقراطية

أو بورجوازية ، من « ملك حنفى ناصف » ، ود عائشة تيمور » ، وهدى شعراوى ، وسهير نبراوى ، وهى زينة » ، ود نبوية موسى » ، وهى المبدعات المصبرات اللاتى لا يسمح المجال بحصرهن .

وتبدو الصورة الصارخة للتمييز الطبقي فى الإبداع الفئسانى فى مجال الفن التشكيلى على وجه الخصوص ، على دراسة لـ « نازلى مذكور » حول : « المرأة المصرية والإبداع الفنى » ، نجدما قد عرضت لمينة من المبدعات فى مجال الفن التشكيلى وصل عددهن إلى (١٧) فنانة ، من بينهن (١٢) فنانة تلقين تعليمًا عاليًا فى أكاديميات روما وباريس ولندن وسان فرانسيسكو ، أما الباقيات درسن دراسة جامعية ولفوق الجامعية ، ويعملن فى مواقع متميزة فى كليات الفنون ، ولقمن كليلن معارض متعددة وحصلن على جوائز عالمية^(١٥) وهذا فى حد ذاته يعد مفخرة للمرأة المصرية ، وكينهن من طبقات بورجوازية لا يقلل من قيمة إبداعهن .

ولكن السؤال الذى نود أن نطرحه فى هذا المجال هو : أين الإبداع النسائى الشعبى ؟ ، هل تخلو الطبقات الفقيرة الشعبية فى البداية والريف والحضر من مبدعات فى مجال النشاط الإنسانى بمختلف أنواعه ، لا شك أن هناك مبدعات شعبيات فى مجالات مختلفة ولكنهن محرومات بحكم أوضاعهن الاجتماعى القاسية ، من كثير من المجالات التى تبرز فيها النساء من الطبقة البرجوازية والطبقة المتوسطة ، منهن أمهات مطبوعات ، ومن غير الممكن أن يبرزن فى مجالات الإبداع العلمى أو الثقافى مثلا . ورغم هذا فإن المرأة فى الطبقات الشعبية تتمتع بمهارات إبداعية اكتسبتها وتوارثتها جيلاً بعد جيل ، وكانت دائماً هى الحافظة للتراث الفنى الشعبى ، وقد

شأنها أن تلقى مزيداً من الضوء والنهم ، ليس فقط على قضية الإبداع والمرأة ، ولكن على المسألة النسوية بصفة عامة . فهي من ناحية ، يمكن أن تكشف لنا نوع النشاط الإبداعي الذي تقوم به المرأة في ظل شروط وخصائص الشريحة أو الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها ، يحكم وضعيتها في هذه الطبقة ، كذلك فإن التحليل السوسيولوجي لمحتوى الإبداع قد يساعد في التعرف على وعي المرأة المبدعة ، سواء كان وعياً بذاتها أو بطبقتها ، أو وعياً اجتماعياً وسياسياً عاماً . وأخيراً فإن دراسة علاقة الإبداع النسائي بالطبقة الاجتماعية ، قد يساعدنا على فهم قضية القهر الاجتماعي الذي تتعرض له المرأة ، والذي يختلف كما وكيفما بحسب الوضعية الاجتماعية للطبقة للمرأة .

وأخيراً ، ويرغم قناعتنا بأهمية الموضوع ، فإن التحليل السوسيولوجي النظري وحده غير كافٍ لمعالجة قضايا الإبداع في علاقته بالمرأة الموهوبة ، فهو وإن كشف عن بعض أبعاد القضية ، فسيظل الواقع الموضوعي وحده هو القادر على كشف وفهم العلاقات الداخلية والخارجية للظاهرة ، ودلالاتها الاجتماعية المختلفة .

عرفت المرأة البدوية والريفية بقدرتها الفائقة على غزل الصوف وصناعة السجاد والكلبيم بتكوينات هندسية بالغة الدقة والجمال ، وصناعة الخزف ، وزخرفة واجهات المنازل^(١٧) . إلى غير ذلك من إبداعات تأخذ شكل الإبداع الجماعي ، فلا يذكر اسم من الطبقات الشعبية ، ولكن إبداعاتهم تستغل من قبل أبناء الطبقات البرجوازية سواء كانوا رجالاً أم نساء . فكم من المشاغل أقيمت في مناطق كثيرة من المجتمع العربي قريبة من الريف أو البادية ، واستغلت فيها إبداعات المرأة الشعبية بأفخس الأجور ، وتم احتكارها لعرضها في معارض دولية أو محلية ، وجلب أصحابها من ورائها الربح الكثير . هذا علاوة على إبداعاتها المختلفة في مجال الحكاية الشعبية والأغنية الشعبية والأمثال الشعبية ، وقيل كل هذا إبداعاتها في مجال النشاط الانتاجي برغم كل ظروف التخلف والحرمان والقهر التي تتعرض لها ، سواء في ظل وضعيتها الاجتماعية الطبقيّة ، أو في علاقتها بالرجل داخل الأسرة والثقافة الريفية الأيوية .

إن دراسة الإبداع النسائي في علاقته بالطبقة الاجتماعية ، تنطوي على دلالات اجتماعية هامة من

ص ٦٧ ، ٦٩ - ٧٣ . (٩) جورج طرابيشي ، ترجمة ، المرأة والاشتراكية ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٢٠١ ، ٢٠٢ . (١٠) غازي الخليل ، المرأة الفلسطينية والقرية ، مركز الأبحاث منظمة التحرير الفلسطينية ، بيروت ، ١٩٧٧ ، ص ٣٦ ، ٣٧ . (١١) جورج طرابيشي ، مرجع سابق ، ص ٣٢١ ، ١٧٢ . (١٢) المرجع السابق ص ١٢٤ ، ١٢٥ . (١٣) مصطفى حجازي ، مرجع سابق ، ص ٢٢٢ ، (١٤) المرجع السابق ص ٢٢٢ . (١٥) المرجع السابق ، نفس الصفحة . (١٦) نازك مذكور ، المرأة المصرية والإبداع الفني ، دار تضاءل المرأة العربية للثقافة ١٩٨١ . (١٧) المرجع السابق ص ٩ ، ١٠ . انظر أيضاً : فلاحية لفرهاد أنور ، المجلة العربية القديم والإبداع للنسائي ، مجلة ملامح نسائية ، نشر القذافي ، الخليل ، ١٩٨٨ ، ص ٢٩ .

(١) ابن خلدون ، مقدمة ، دار الفكر بيروت ص ٧٨٥ . (٢) غرايز فانين ، مذهب الأرض ، دار القلم بيروت ص ٧٦ ، ٧٧ . (٣) المرجع السابق ، ص ١٣٢ ، ١٣٣ . (٤) مصطفى حجازي ، والثقافة الاجتماعية : سيكولوجية الإنسان للقرية ، معهد الإنماء العربي - لبنان ١٩٨٠ ص ٣٦ . وأيضاً : صليبي فرج ، الإبداع للرئيس العالي ، دار الممارف للثقافة ١٩٨٢ . انظر أيضاً : Vernon F. E. (ed) Creativity, Penguin Books, England, 1970 . (٥) فلكسندر ريبسكا ، الإبداع العلم والفن ، ترجمة خسان عبد الصي أبو فرش ، عالم المعرفة - الكويت ١٩٨٩ ، ص ٣٢ - ٣٨ . (٦) المرجع السابق ، ص ٨ . (٧) سلامة موسى ، المرأة ليست لعبة للرجل ، سلامة موسى للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ص ١١ ، ١٢ . (٨) إنجلز ، أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة ، دار التقدم موسكو ، الطبعة العربية

النقد السوسيولوجى لعلم الجمال

يمثل النص الثالث الفصل الأول من كتاب جانيت وولف Janet Wolff ، علم الجمال وعلم اجتماع الفن ، Aesthetics and the Sociology of Art ، وهو الكتاب الرابع عشر في سلسلة «مجادلات في علم الاجتماع» التى يشرف عليها كل من د. ت. ب. بوتومور T. B. Bottomore ، و د. م. ج. ملكي M. J. Mulvey ، والد صديرت طيمته الأول في لندن عن دار جورج ألن ولتوين عام ١٩٨٣. يكتب الكتاب أهميته لكونه يطرح ، بوضوح وقوة ، الإشكاليات النظرية والمنهجية التى ينطوى عليها درس الظاهرة الفنية جماليا وسوسيولوجيا .

والفئة الكتاب ، التى تعمل باسم الاجتماع بجامعة أيزن ، اهتمات متواصلة بهذا الموضوع . فقد نشرت في عام ١٩٧٥ كتابا بعنوان « الفلسفة التأويلية وعلم اجتماع الفن : مدخل إلى بعض المشكلات الإستمولوجية في علم اجتماع المعرفة وعلم اجتماع الفن والأدب » (وهو في الأصل رسالة علمية حصلت بها المؤلفة على درجة الدكتوراه من جامعة برمنجهام) ، عرضت فيه ، بصورة تقنية ، للأسس النظرية التى ينهض عليها علم اجتماع المعرفة ، والمنهجية العلوم الاجتماعية والثقافية عموما ، وذلك في إطار محاولة لتطوير نظرية سوسيولوجية أكثر خصوصية حول الفن والأدب ، وحاولت أن توضح أن المفاهيم السائدة في مجال التحليل السوسيولوجي للثقافة والفنون مثل « رؤية العالم » World-View

(جولدمان) ، و« الشعور الجمعي » ، Conscience Collective (موركيم) ،
 و« نسق القيم الرئيسي » Central Value-System (بارسونز) ، وبعض الفزعيات
 البنائية خاصة عند « ليني شتراوس » ، و« جولدمان » ، لا تقدم حلولاً مرضية
 للمشكلات الخاصة التي يواجهها المشتقون بموسولوجيا الفن ، والنظمية عن
 الطبيعة الخاصة التي تتميز بها الظاهرة الفنية ، وارتباطها بجوانب دالة متعددة
 من البناء الاجتماعي والحياة الاجتماعية ، وتحدد أبعادها (الوظيفية ،
 والأسلوبية ، والتكتيكية ، والتاريخية الفنية ، والشكلية) . وأدلت أطروحتها
 الأساسية التي مؤداها أن فهم الفن وفنل الطبيعة المعرفية والفنون يمكن أن
 يتحقق بتبني مدخل موسولوجي فينومينولوجي مؤسس على فلسفة تاويلية
 hermeneutic philosophy ، لأن هذا المدخل - حسبما تذهب المؤلفة - يتجنب العديد
 من الصعوبات التي تنطوي عليها المدخل التلقينية في ميدان موسولوجيا المعرفة
 والموسولوجيا الفن .

وفي عام ١٩٨١ ، نشرت « جلانيت وولف » كتاباً بعنوان « الإنتاج الاجتماعي
 للفن » ، كرسنه لدراس العلاقة بين البناء الاجتماعي والإيديولوجيا والفنون ،
 وأكدت على أهمية المنظور للموسولوجي في فهم هذه العلاقة ، وألقت الضوء على
 على التطورات الحديثة في عدد من الاتجاهات مثل السيميوطيقا ، والفنومينوطيقا ،
 وعمليات التلقي ، ولبنائية المؤرخية ، للتعرف على مدى قدرتها على تقديم فهم
 دقيق لبنية الظاهرة الفنية بوصفها بنية معقدة تتداخل فيها عوامل تاريخية
 عديدة . وعلمت تملأج تاريخية ومعاصرة من الفنون البصرية والأدبية بهدف
 الوصول إلى تعميمات تؤكد جدارة المدخل للموسولوجي ، ناذة ، في الوقت ذاته ،
 الافتراض التي تصور الإبداع الفردي بوصفه « عبارة » تستلهم على التفسير والفهم
 العلمي ، وكذلك الافتراض التي تنزع إلى تبسيط الأيديولوجيا واختزالها .

ويجانب هذين الكتاكين ، اللذين حققا شهرة واسعة بين المهتمين بتحليل الفن
 والأدب ، نشرت « جلانيت وولف » عدداً من المقالات ، والدراسات (بالاشتراك) على
 تحرير كتابين في علم اجتماع الفن .

أما الكتاب الذي تقدم هنا ترجمة عربية للفصل الأول منه ، فيهدف إلى التأكيد
 على الصلة الوثيقة بين علم الاجتماع وعلم الجمال ، وإلى تخليص علم الجمال من
 بعض الفزعيات الموسولوجية الاختزالية التي تفضل في إنسداد ومعالجة قضايا
 اللغة الجمالية وقضايا الخطاب الجمالي نفسه . إلا أن علم الجمال الذي تقدمه

المؤلفة وتدافع عنه ليس علم الجمال التقليدي الذي يعلم بأن الفن والأدب مستقلان تماماً ، وإنه لا يمكن فهمهما إلا في ضوء (إلهام ، للفنانين ، وإن قضية القيمة الجمالية ، بالمثل ، لا تمثل إشكالا ، وإنما هي - أي المؤلفة - تدافع عن علم للجمال يكون مزودا بالمعرفة السوسولوجية ، وحشاشا إزاء الطبيعة الخاصة للمنتج الثقافي والخبرة تلقى الأعمال الفنية والإعجاب بها وتقييمها . فالمؤلفة تعترض على الاتجاهات الرافضة لعلم الاجتماع بحجة أن هذا العلم يشكل تهديدا لعلم الجمال ، كما تعترض في الوقت نفسه على التقييم السوسولوجي المفرط في رعايته لثمة والذي يطوى علم الجمال تماما داخل السياسة والأيديولوجيا . وتثير المؤلفة قضية القيمة عموما بهدف تحديد طبيعة المشكلات التي تكفسمها نظريات القيمة الجمالية ، كما تثير إمكانية فصل القيمة الجمالية عن القيمة السياسية . وفي مناقشتها لبعض نظريات الفن التقليدية تطعن إلى استحالة أن تكون الإستبطان ، خاصة ، أو غير سوسولوجية ، ثم تسعى إلى موضحة خصوصية الفن في منظور سوسولوجي . بعبارة أخرى ، تحاول « جانت وولف » في هذا الكتاب تقديم مشروع إستبطان سوسولوجية غير مثقلة بالمسلمات المثالية التي تلقى دون فهم الفن والخبرة الجمالية في سياقها التاريخي والبنائي . وهو مشروع يستحق التأمل ، على أية حال ، في ضوء الجدل الدائر بين المؤيدين والمعارضين لعلم اجتماع الفن والأدب . هذا المنظام المعرفي الذي نشأ حديثا - نسبيا - ويشهد في الوقت الراهن تطورات هامة على صعيد النظرية والبحث التجريبي .

(المترجم)

سوف أتناقش بعض تلك التطورات ، وأعرض للنقد السوسولوجي لبعض جوانب النظريات الجمالية التقليدية ، أي النظريات التي تدور حول طبيعة الفن . وسأحاول أن أبين على أي علم اجتماع الفن والتاريخ الاجتماعي للفن يكشفان ، بصورة مقنعة ، عن الطبيعة التاريخية والأيدولوجية والمشروعة لجانب كبير من « علم الجمال » ، وأكثر من - إن لم يكن لكل - « الأحكام الجمالية » ، وأنهما يتخيلان عن مقولات النقد وعلم

هذا الكتاب معنى بمسألة القيمة الجمالية ، وهو يهتم بصفة خاصة ، بما تمثله التطورات في علم اجتماع الفن من معنى بالنسبة لعلم الجمال . إذ يبدو - ظاهريا - أن علم اجتماع الفن كنظام معرفي يحترق فلسفة الفن أو يلغيناها تماما . ويتنبى أن أوضح في البداية أنني حين أشير إلى « الفن » و « الفنون » ، فإني أعني ضمنا اللوحات الفنية ، والروايات ، والموسيقى ، والأفلام السينمائية ، وكل المنتجات الثقافية . وفي هذا الفصل ،

بتعريف الفن ، ودرسوا القضية للتصلة بمعايير أو محكات الحكم الجمالي .

إن أحد الأمور التي أود طرحها ، وهو أمر أصبح معترفا به من قبل علماء الجمال ، هو أنه من غير الممكن فصل أي علم جمالي خالص ، عن فهم سوسيولوجي للفنون . فالسؤال : ما الفن ؟ إنما هو ، أساسا ، سؤال حول ما يعتبره المجتمع ، أو بعض أعضائه الأساسيين فنا . وهنا أشير ، ببساطة ، إلى الخصوصية التاريخية لنشأة علم الجمال ، التي يمكن ، بلا شك ، ربطها بالتطورات الاجتماعية والتاريخية الأخرى الخاصة بتلك الفترة . وليس معنى ذلك أن ننكر أنه من الممكن الرجوع إلى ما قبل ذلك ، وأن نكتشف « النظرية الجمالية » منذ « الفلاطون » Plato ، أو « لونغينوس Longinus » .

غاية ما في الأمر هو أننا نريد أن نؤكد على أن علم الجمال لم يتكون كنظام معرفي متميز ، يركز على الفن فقط من حيث موضوعاته وتقدمها إلا في القرن الثامن عشر ، حيث أصبحت تلك القضايا ، داخل الفلسفة ، منفصلة عن قضايا الأخلاق والسياسة على سبيل المثال .

ولقد اعتقد تشكل علم الجمال كنظام معرفي على ما سبقه وما صاحبه من تشكل للفن ذاته كخطاب مستقل وكمارسة . وهناك العديد من مؤرخي الفن والأدب الذين أوضحوا حديثا كيف تطور كل من الفن والأدب والمفهوم الحديث للفنان / المؤلف في المجتمع الغربي للرأسمالي . فـ « هاوزر Hauser » يتتبع نشأة « الفنان » (العبقري الملهم ، والمنتج أو المبدع الأوحد لعمل ما ، بالمقاربة بالاشخص الحر أو العامل التجميعي) وانفصال الفن عن الحرفة منذ القرن الخامس عشر في أوروبا ، ونظر « رايصوند وليمز Raymond

الجمال الإشكالية وغير المفهدة ، مما يدفعنا إلى الاعتراف باستحالة وضع « الفن العظيم » في وضع مضاد للثقافة الشعبية أو الثقافة الجماهيرية بآية صورة تبسيطية . كما سأحاول ، بعدئذ ، أن أثير مسألة أن علم اجتماع الفن قد تجاوز ، بطريقة أو بأخرى ، رسلته الخاصة ، بقدر فضله في تمسير « الجمالي » . والحقيقة أن قضية هذا الكتاب المحورية هي عدم قابلية ، القيمة الجمالية ، للاختزال إلى نظائر اجتماعية أو سياسية أو أيديولوجية . هذه القضية التي صارت مشكلة ملقة بصورة متزايدة لدى علماء اجتماع الفن وعلماء الجمال الماركسيين الذين - رغم رفضهم ، وعن حق ، للعودة إلى آية فكرة مثالية عن « الجمالي » - بدعوا يركزون الحلجة إلى التلازم مع الاعتراف بخصوصية الفن .

لقد نشأ علم الجمال التقليدي في القرن الثامن عشر ، خاصة في أعمال الفلاسفة والكتاب الألمان (بلومجارتن Baumgarten ، وكانت Kant ، وشيلر Schiller) . ومنذ ذلك ، فإن هذا العلم يقسم ويمارس ليس بوصفه جانباً من تاريخ الفن أو النقد الفني ، بل باعتباره فرعاً من فروع الفلسفة ، ويصار ينظر إليه نظرات متنوعة : إما كنظرية في طبيعة الوجود ontology ، أو كنظرية للمعرفة epistemology ، أو كفلسفة تحليلية ، وإن كانت هناك اختلافات بين هذه النظرات لسنا في حاجة إلى شرحها الآن . لقد كان الاهتمام منصبا أساسا على طبيعة الفن وطبيعة الخبرة الجمالية ، وقضية الحكم الجمالي ، فضلت بعض الكتاب أنفسهم بتحديد الملامح الخاصة أو الجوهرية للأعمال الفنية ، وألح آخرون على الطبيعة الخاصة للاتجاه الجمالي أو الخبرة الجمالية ، بينما تجنب البعض الثالث تلك الإشكالات الصعبة الخاصة

الأعمال الفنية الخاصة المتجاوزة للتاريخ
 supra-historical، وهي الأعمال التي يتخذ منها علم
 الجمال عموداً موضوعياً ثابتاً، إنما يضع تلك الأعمال
 موضع التساؤل. ويؤكد لنا التاريخ الاجتماعي للفن،
 أولاً، أن انشغالاً معينة من المنتجات الحرفية قد تحولت
 إلى (فن) (أي لتحقيق أغراض غير وظيفية بالمرّة،
 وكثيراً ما تتميز عن الحرف) عن طريق الصدفة. وهو -
 أي التاريخ الاجتماعي للفن - يدفعنا، ثانياً، إلى
 التساؤل عن تلك الحدود التي عادة ما تقام بين الفن
 واللافن (الثقافة الشعبية، الثقافة الجماهيرية،
 والأشكال الفنية الهابطة، والحرف، إلى غير ذلك)، إذ
 من الواضح أن ليس شئاً ما في طبيعة العمل أو
 النشاط يجعله متميزاً عن عمل آخر أو نشاطات أخرى
 تشبهه في جوانب كثيرة، فنقاد وفلاسفة الفن، حتى
 أولئك الذين هم على وعي تام بالطبيعة المشروطة
 والاجتماعية للممارسة الفنية، مثل «فولهايم»
 و«جومبريتش Gombrich» يستمدون أمثلتهم،
 وبصورة ثابتة لا تتغير، من (الفنون الرفيعة) high
 arts، ولكن على الرغم من أن درس التطور التاريخي
 لـ (الفن) أو (الآداب) - اللذين أصبحا اليوم بلا شك
 نظامين متميزين - قد يبدو أمراً واضحاً ودقيقاً نسبياً،
 فإن ذلك لا يعنى أن المناقشات حول طبيعة الفن أو قيمته
 ينبغي، بالنتيجة، أن تقتصر على تلك الخطابات
 والممارسات ذات الخصوصية التاريخية. إن النظرية
 الجمالية يجب، على أقل تقدير، أن تعنى بالسؤال الذي
 مؤداه: لماذا تبدو «الفنون الرفيعة» (إذا كانت فعلاً
 تبدو) كاستودع لكل ما هو أفضل في الفن؟ وهل من
 الممكن الدفاع عن فكرة الخاصية الجوهرية الداخلية في
 بعض الأعمال؟ وإلى أي الحالات يكون الأمر بالتأكيد

Williams، إلى تاريخ الدراما في ارتباطه بالعلاقات
 والممارسات الاجتماعية المتغيرة التي وجدت تلك الدراما
 في ظلها، ويبرهن على أن فكرتنا المعاصرة عن الدراما
 (مع المصطلحات الخاصة بالمسرح، ودور الممثل الفرد،
 وانعزال الشكل الدرامي عن الممارسات البيئية مثلاً)
 مشروطة تاريخياً كما أن الدراما، من ناحية ثانية، هي
 أحد أقدم الأشكال الثقافية التي ارتبطت بتحويلات
 المتعددة عبر ما يقرب من ألفي سنة، هل ما يوضح
 «وليامز»، بالتغيرات في العلاقات الاجتماعية، وهي
 التغيرات التي لم تكن تكوّن النظام بقر ما كانت تحوله.
 وبالمثل كانت الموسيقى أيضاً، وهي لن قديم آخر، تغير
 من شكلها، وظروف ممارستها في ارتباطها بموقفها
 الاجتماعي والسياسي الأوسع. ومن ناحية أخرى، يعد
 الأدب شكلاً ثقافياً حديثاً نسبياً، وهو قد تشكل متميزاً
 عن كتابة الخطابات والمقالات والدراما، مثلاً وكما يذكر
 «وليامز»، فإن مفهوم «الأدب» قد نشأ فقط في القرن
 الثامن عشر، ولم يتطور تماماً إلا في القرن التاسع عشر.
 وفي مقالة هامة يحدد «توني ديفيز Tony Davies»
 (تثبيت) الأدب كنظام محدد بوضوح وبدلة - إذا
 ما قرين (بمجموعة من النصوص المنشأة بصورة
 أيديولوجية - في إنجلترا في ستينيات وسبعينيات القرن
 التاسع عشر). وتتمثل أطروحته في أن انفصال
 «الأدب» عن تعددية النصوص المكتوبة كان مرتبطاً
 أشد الارتباط بما عاصره من تاريخ التبرية
 وأيديولوجيتها، وإن كلٍّ من ذلك التاريخ وتلك
 الأيديولوجية قد أثر في التشكل (الأسبي) للوحدة
 القومية التي حجبت الدعامات الطبقة الحقيقية.

إن للتاريخ الاجتماعي للفنون بعض النتائج الهامة
 بالنسبة لفلسفة الفن، إذ هو ينظره النسبية لكأنه

صدفة حين تدفع التطورات الاجتماعية والتاريخية المعقدة تلك الأعمال إلى تاريخ الفن والنقد الفني ليطم الاعتراف بها والترويج لها ، أم أننا ، بدلا من ذلك ، نحتاج إلى علم جمال سوسيولوجي يتجاوز ، بصورة أو بأخرى ، علم الجمال التقليدي بالطريقة نفسها التي تجاوز بها التاريخ الاجتماعى للفن التاريخ التقليدي الداخلى للفن ؟

علاوة على ذلك ، فإن علم الجمال ليس في استطاعته أن يجد ضمانا لاية طائفة من الأعمال أو لاي مبدأ مقدر في النقد الفني أو النقد الأدبي . تلك الخطابات هي أيضا ، من الناحية التاريخية ، نتاج خاص للعلاقات والممارسات الاجتماعية ، ومن ثم فهي متحيزة ومشروطة مثلها مثل الفن والأدب ذاتهما . إن « ديفيز » يذهب إلى أن الأدب ، والأيديولوجيا الأدبية (ويعنى بها النقد الأدبي) ، والتاريخ الأدبي ، قد ظهرت إلى حيز الوجود في وقت واحد ، وإنها قد دعت بعضها البعض بالتبادل . وأشار آخرون أيضا إلى الطبيعة الأيديولوجية (أى المرتبطة بالمصالح) للنقد الأدبي منذ ظهوره في القرن التاسع عشر وحتى اليوم . وليس معنى هذا أن نشجب النقد ، أو نتعرض على أعمال موجودة ، مفضلين عليها تصورا مصنا للنقد الأيديولوجي ، إذا أن المسألة الأساسية هي أن كل النقد الأيديولوجي وسياسي . والفرق بين النقد التقليدي والنقد الماركسي (مثلا) هو أن الأول ، على عكس الثاني ، يرفض أن يعترف برؤيته الخاصة ومصالحه الخاصة ، وإنما يقدم نفسه بوصفه ، وفقا لمصطلحات « إيجلتون » : (نظاما معرفيا بريئا innocent discipline) . وكما ينكر « إيجلتون » : **«لأننا لا ننبشأ ... كاستراتيجية سريعة وتلقائية لواقعة النفس الوجودية ، كما أنه ليس مقترنا بصورة**

عضوية بالموضوع الذي يلقي عليه الضوء . إن له حياته الخاصة المستقلة نسبيا ، كما أن له قوانينه وقيماته الخاصة به . ويشكل نسقا مقيدا في ذاته ، وهو في حالة تفصل مع النسق الأدبي وليس مجرد انعكاس له . وهو يظهر إلى حيز الوجود ، ثم يتجاوز هذا الوجود لثنية على أسس ظروف خاصة محددة . .

إن الدراسة الحديثة التي أجراها « مولهرن » حول كل من مجلة Scrutiny ، وأعمال « ليفيز » F. R. Leavis ، تقدم لنا فهما لما كانت عليه الظروف الحاكمة في حقبة هامة من تاريخ الأدب الإنجليزي .

وبصورة مشابهة ، كشف مؤرخو الفن الاجتماعيون عن الطبيعة « غير البريئة » لاتجاه النقد الفني السائد . وكما هو الحال بالنسبة للأدب ، فإن النقد ليس بريئا ، وذلك لأنه يمارس من جانب أشخاص معينين يعملون في مؤسسات معينة (كالأقسام الجامعية مثلا) ولهم أصول وسياقات اجتماعية خاصة ، وبالتالي توجهات وإيديولوجيات خاصة ، ويستخدمون مصادر خطاب خاص (لكنه في شكل مستمر) . وخطاب النقد الفني ، مثله مثل خطاب تاريخ الفن ، يستمد إمكانية تعدد المبركات والمعارف . وكما ذكرت « جريسelda بولوك » ، فإن تاريخ الفن :

يعمل على إقصاء كل من التاريخ والطبقة والأيديولوجيا عن ميادين خطاب ، وإنتاج فضاء أيديولوجي « خالص » لشيء ما يسمى « فنا » لا يمكن أن تنتقد إليه أو تخضعه أية محاولة لوضع الممارسة الفنية داخل تاريخ الإنتاج والعلاقات الاجتماعية .

وينطبق الشيء نفسه على النقد الذى يقدم نفسه على أنه « خالص » وخالد ، ويستجيب بدوائية لإحلام العوامل الخارجية عن نطاق علم الجمال في دراسة الفن وتحليله .

إن ، فالتقدي وتاريخ الفن أيديولوجيان ، بمعنى أن كلا منهما ينشأ ويمارس في ظروف اجتماعية خاصة ، ويحمل سمات تلك الظروف ، ومعنى أن كلا منهما يعمد إلى إخفاء تلك المحددات والأصول الخاصة وإنكارها . ولهذا السبب ، فإن علم الجمال لا يمكن أن يحصل من النقد على إعادة التأكيد أو الطمأنينة بأن « التقليد العقلية » عظيمة حقاً . فالتقليد العظيم (في الأدب والفن وفي أي شكل ثقافي آخر) إنما هو نتاج لتاريخ الفن ، ولتاريخ تاريخ الفن ، ولتاريخ النقد الفني . وكل تاريخ من هذه التواريخ إنما هو ، بدوره ، للتاريخ الاجتماعي لجماعات وعلاقات قوى ، ونظم ، وممارسات ومعتقدات راسخة . ويقدّر ما يقل علم الجمال نفسه ادعاءات النقد التقليدي الزائفة والتعميمية ، بقدر ما سيظل مشروعه الخاص مطروحاً كموضوع للتساؤل . بعبارة أبسط ، فإن مهمة اكتشاف الملامح الجوهرية المشتركة في كل من رهبانية «Middlemarch» لـ «بيتشوف» Beethoven و «Mistic Lesson» و «Chartres Cathedral» و «Vermeer» (وهي مهمة لم تتحقق حتى الآن) تبدو اليوم مهمة أيديولوجية ومضلة ، إذ لماذا ينبغي لصال أن يكون هناك شيء مشترك بينهم ؟ لقد وجدت سلسلة من الأحداث والمصادفات التي جعلت تلك الأعمال يُنظر إليها على أنها تمثل المعايير الفنية المعترف بصحتها (والمعايير تتشكل في ممارسات أيديولوجية واجتماعية) ، وتم تقييمها وفقاً لحكائات امتياز معينة ومتفق عليها اجتماعياً .

ويمكن القول بأنه على الرغم من أن مفهوم « الفن » وخطاب النقد الفني تاريخيان ومشروطان ، فإن الأعمال الفنية التي يتم تقييمها عموماً بصورة إيجابية من جانب النقد الفني ، تكشف في الحقيقة عن خصائص كلية أو فائقة تنسب خلوصها عبر الزمن وجلابيتها التي تتجاوز حدود أصلها الاجتماعي والجغرافي . أما المنتجات الاصطناعية أو الحرفية الأخرى التي تعرف من جانب تلك العمليات والخطابات النقدية المشار إليها بوصفها « لافن Non-art » ، فلا تمتلك تلك الخصائص . وبناء على هذه النظرة ، فإن حكم النقد ، رغم أنه ذو موقف معين ومتميز ، يكون في الحقيقة صحيحاً أو موضوعياً ... وأننا لننا يجب أن نوافق ، دون شك ، على أن إثبات أصول حكم ما لا يعنى (بالضرورة) أن نعلق على صدقه أو صحته ، حتى ولو كان خطابه الفاض لا يعترى إلا على الحقيقة ، على ما يذهب ببينيت : « إن أي علم هو مقياس لقيمة صحته الخاصة به من ناحية ، ولما يكون زائفاً بالنسبة له من ناحية أخرى » . إن ما لاحظناه حتى الآن ، فيما يتعلق بعلم الجمال هو أنه ، أولاً ، له تاريخ بوصفه ممارسة فكرية ، وأنه ، ثانياً ، يتخذ من الإبداعات الإنسانية والأعمال التي أنتجت بوصفها « تقليد عظيمة » من خلال الممارسات الأيديولوجية لجماعات معينة في ظل ظروف اجتماعية خاصة - يتخذ من هذه الإبداعات والأعمال موضوعاً له . وينبغي - دون أن يؤثر ذلك في أطروحتي - أن نلاحظ أن : (أ) بعض علماء الجمال واسمي الآفاق قد يُدخلون أيضاً أعمالاً منتقاة من الثقافة الجماهيرية - مثل البيتلز Beatles أو موسيقى الجاز Jazz ، أو السينما الجادة - في مجال الموضوعات الجمالية التي يغالجونها ، (ب) فلاسة الاتجاه الجمالي aesthetic attitude بما فيها فلاسة

الفن الظاهراتيين phenomenologists يعترفون بأن أى شيء يمكن فهمه في الشكل الجمالي ، وبالتالي يوسعون من نطاق علم الجمال ليشمل الفنون الأقل شأنًا فحسب ، بل ليفهم كذلك موضوعات ربما تكون ذات وظيفة عملية في الحل الأول . ولهذين السببين ، فإن التاريخ الاجتماعي وعلم الاجتماع يمثلان تحديا لعلم الجمال .

ويبرز علم اجتماع الذوق sociology of taste من هذا التحدي . فالأمر قد يشكل تهديدا لعلم الجمال المطلق حين ينبغي أن نعرف أن القذ وما يقوم به من تقسيمات ، أمور أيديولوجية ، وربما ازداد الأمر سوءا حين نتكشف أن القيم تتغير . بل إن تاريخ الفن (ربما تاريخ التصوير بالذات ، أكثر من تاريخ الأدب ، يسبب أن الأول له تاريخ أطول) هو أيضا تاريخ التقلبات في الذوق وإلى التقويم ، فقد يكون في استطاعتنا القول بأن ذوقنا المعاصر يختلف إلى حد بعيد عن ذوق أجدادنا في العصر الفيكتوري ، لأنهم ، ولأسباب عديدة ، كانوا يعتقدون - خطأ - أن فن القرن التاسع عشر الأكاديمي كان فنا عظيما ، بينما هو لم يكن كذلك . إن هذا أسهل من السماح بوزن متساو لكل من الحكمين ، كما أنه يصون الخصائص الخالدة للفن العظيم حقا . غير أن الأمر يبدو أصعب بعض الشيء حين نرى أن العمل الذي نعتقد نحن اليوم أنه فن عظيم لم يكن دائما يُقِيم على أنه كذلك . « موتسارت Mozart ، مافيس Mafes » ما بعد الانطباعية ، العمارة الكلاسيكية » ، بل إنه من الممكن القول هنا بأن أولئك الذين عاصروا تلك الأعمال لم يكونوا قادرين بعد على تقدير الأشكال الجديدة ، أو أنهم كانوا فادحين القدرة على تقدير أعمال حلت حديثا محل أعمال أخرى . أو خلفتها . إن « فرانسيس هاسكل » يعرض بالوثائق للتغيرات الجوهرية والأسرة في الذوق من

علم ١٧٩٠ حتى علم ١٨٧٠ في فرنسا وإنجلترا ، موضحا أن هذه التغيرات في الذوق مرتبطة بعوامل اجتماعية أوسع : الدين ، والسياسة ، والمخاوف وتكتيكات الإنتاج . ويختتم « هاسكل » دراسته بالاعتراف بأن المشكلة التي ناقشنا تتطوى على درجة لا يستهان بها من الصعوبة ، إذ : [على الرغم من أنه من الممكن تجنب عبوة مسألة النسبية الجمالية الكلية ، بالفراض أن الألفق الواسع والمعرفة الأعظم سوف تؤدي حتما إلى خلق معايير جديدة مؤسسة على نحو أسلم ، فالواقع هو أن كل إعادة اكتشاف مقنعة كانت - ولنستخدم عبارة بفيضة لكنها تقصر نفسها بنفسها - تقتضى إعفاء عدد من الفنانين « المذنبين » من أجل تحرير المرشحين للقلال الذين يستحقون إعادة نظر حادة) .

إن الجزء الأول من هذه الجملة يبدو مشجعا أكثر منه مقنعا . وإنني لأشك فيما إذا كان « الألفق الواسع » ود المعرفة الأعظم » يمكن أن يكونا معنا أكبر ، فيصرف النظر عن أى شيء آخر ، فإنها لن تكون قادرة على تقصير تقلبات الذوق . وعموما ، فإنني أعتقد أنه من الواضح أننا لا يمكن أن نستخدم قطعة إفضالية المعاصر لكي نزعج بأي تقييم نهائي (رغم أننا نستطيع غالبا أن ندركه الطبيعية الأيديولوجية للأحكام الأقدم) .

إن سوسيولوجيا الذوق الجمالي المعاصر تكشف عن تعددية المحكات والتقييمات داخل المجتمع الواحد في فترة تاريخية معينة . وإذا كان الحال هو - مثلما يذهب أولئك الذين لشرت إليهم من قبل - أن الأحكام الجمالية المقبولة ليست سوى أحكام جماعات من الناس ذات وضع استراتيجي « تكليميين ، مثقفين ، نقاد ، وفهم » ، فلنأخذ أن ندعش حين نجد أن أعضاء المجتمع الآخرين لهم ذوق مختلف تماما في مجال الثقافة . لقد كشفت

في جزء لاحق من مناقشته ، يضع « بورديو » الجمال الشعبي (popular aesthetic) ، الذي يجمع بين الإشارة إلى الجدوى العملية للعمل وبين الإعجاب بهذا العمل - في وضع مضاد مع علم الجمال « الخالص » ، الذي من الواضح أن حياديته تستبعد العمل والعرض من الحكم . وفي حين أن هذين النوعين من علم الجمال قد ينهضان على أسس طبقية (على النحو المقدر والمثير الذي يصفه بورديو) ، فإن ذلك قد لا يكون مبرراً لإخضاع الجمال الشعبي للجمالي التقليدي . وربما لا يزال من الممكن ، مرة أخرى ، القول بأن النزعة الجمالية والاحكام المرتبطة بها ، والتي ظهرت ، يقينا ، في ظروف تاريخية واجتماعية معينة ، ولا يزال لها وضعها الخاص (الطبقي أو غيره) ، هي الصيغة الملائمة لتقدير الفن ،

والاساس الوحيد لتقييمه كفن . إلا أن ذلك يعود بنا مرة أخرى إلى السؤال عما تكونه « القيمة الجمالية » . هل هناك خلفيات أو أسس تدفعنا إلى الاستمرار في القول بأن The Well-Tempered Clavier أفضل من The Danube ؟ أو هل يقضي النقد السوسيولوجي للحكم إما إلى شرب من الجمال الشعبي (بمعنى أن « أفضل » عمل هو الذي يهبه معظم الناس أو تحبه الطبقات المهيمنة) ، أو إلى النسبية الجمالية القائمة التي يخشاها « هاسكل » ، دون أية محاولة للزعم بوجود قيمة مجاوزة للتاريخ لأية أعمال فنية ؟ إن تلك هي ، على نحو ما ، الترجمة ، الجمالية لمشكلة المبالغة النشؤانية genetic fallacy ، وذلك لأن عالم اجتماع الفن عليه أن يواجه حقيقة تقول بأن نشأة تقييم جمالي ما يمكن أن تفسر بذاتها ويعمل عن أية اعتبارات أخرى ، وأن يقر ما إذا كانت هذه الحقيقة تضعف من التقييم أو تبطله . ولكن ، إذا ما قيل أنها لا تبطل التقييم ، فإن السؤال حول

دراسة « بورديو » Bourdieu ، (النقد الاجتماعي للحكم) عن تنوع في التفضيلات الجمالية قائم على أسس طبقية ، وذلك عبر ستعانة صفحة أو أكثر تضمنت عددا قليلا من الحالات البديشة : (المرسون في التعليم يفضلون المقطوعة الموسيقية : البيانو اللطيف المزاج The Well-Tempered Clavier على مقطوعة : الدانوب الأزرق The Blue Danube ، بينما يفضل العمال الأخيرة) . وكما يشير العنوان الفرعي لكتابه ، فإن مشروع « بورديو » يمثل نقدا لعلم الجمال عند « كلفط » في كتابه (نقد الحكم) ، وخاصة لفكرة الحيادية أو (النزاهة) disinterestedness باعتبارها تميز النزعة الجمالية :

« إن كل تحليل ما هوئى essentialist analysis للنزعة الجمالية ... لابد أن يفشل . فلكونه يرفض أن يأخذ في اعتباره الأصول الجمعية والفردية لهذا النتاج التاريخي الذي لابد وأن يكون قد أعيد إنتاجه بصورة مستمرة من طريق التربية ، فإن هذا التحليل ليس قادراً على أن يؤسس من جديد مبرر بقاءه *raison'être* الوحيد ، وهو العلة التاريخية التي تلقف وراء ضرورة النظام التكميكية » .

والحقيقة المؤكدة هي أن « النزعة الجمالية الحيادية » ذاتها لها تاريخ كما سبق أن أشرت ، ويمكن فهمها فقط في علاقتها بال لحظة الخاصة التي شهدت ظهورها . كما أن مقولة « الجمال » ، أي فصل الفن تماما من جوانب الحياة الاجتماعية والسياسية الأخرى ، إنما هي تركيبة اجتماعية تاريخية ، وبهذا المعنى تعد ، كما يذهب « بورديو » مقولة « تكميكية » arbitrary . والنقطة الجوهرية على أية حال هي أن هذه المقولة لا تحل مشكلة القيمة الجمالية .

معايير الحكم يطرح نفسه ، ويصورة أكثر حدة ، طالما أننا لا يمكن أن نتنبأ ، على طول الخط ، ويصورة غير نقدية . خطاب الحكم الجمالي ذاتي الظاهر .

إن أطروحتي الأساسية هي أننا نحتاج إلى تحرير مفهوم « الجمال » من كل الادعاءات الإمبريالية لعلم اجتماع الفن المفرط في الراديكالية ، والذي يسعى بين القيمة الجمالية والقيمة السياسية ، وكذلك تحريره من النسبية الكلية والعجز الكلي اللذين يمكن أن ينتهي إليهما علم الجمال بسبب إلحاح التاريخ الاجتماعي للفن والنقد على التآمل الذاتي self-reflexivity . وفيما يتبقى من هذا الفصل ، سوف أعطي بعض المؤشرات الأولية لسبب اعتقادي بأن ذلك ضروري . لكن ، قبل أن أفعل ذلك ، قد يكون من المفيد أن أوضح المعنى أو المعاني التي أتصدها من استخدامي لكلمة « جمالي » aesthetic . فعمل الرغم من أن الموضوع الأساسي لهذا الكتاب هو مفهوم « القيمة الجمالية » ومدى تأثيره على علم اجتماع الفن ، فقد بات الآن من الواضح أنني منهمكة في الجدل حول « الخبرة الجمالية » aesthetic experience . وكما سبق وأن ذكرت في مكان آخر ، فإن الجمال الجمالي ، بمعنى ما ، ليس إشكالياً بعبارة أخرى ، أقول إن خطاب علم الجمال متشكك ، بالذات ، تاريخياً . فهناك نظم الفنون وموضوعاتها وممارساتها (وهي ليست دائماً محددة بوضوح) ، وهناك النظم المعرفية المصاحبة لها ، وهي تاريخ الفن ، والنقد الأدبي ، وعلم الجمال نفسه . وعلى الرغم من أنه من الممكن بل ومن للجوهري في رأينا ، استكناه هذا الخطاب والكشف عن البنى والملاطف الاجتماعية التي تشكل فيها ، فإن الخطاب وممارساته يواجهونا كحقائق اجتماعية social fact . وإذا ، فهذا كنا نعني بـ« الجمال » ببساطة الرسومات

والروايات والمتاحف والناسخين والنقش ، ومؤرخي الفن ، ونظريات الفن للفلسفية ، وكل العناصر الأخرى التي تؤلف خطاب علم الجمال وتكون متضمنة فيه ، فليست هناك إذن صعوبات – باستثناء ذى الطابع العلني منها – في تعيين هذا المجال وتحديد نطاقاته . ومع ذلك ، فالمصعوبة الأكبر إنما تتمثل في الضيقين المرتبطين ببعضهما ، وهما قضية « الخبرة الجمالية » (أي قضية « الخاصية الجمالية » للأعمال) ، وقضية « القيمة الجمالية » . إن مناقشة القضية الثانية تقتضي مناقشة القضية الأولى ، والسبب في ذلك هو أننا إذا رفضنا اختزال القيمة الجمالية إلى قيمة سياسية أو أخلاقية مثلاً . فسوف نبدو إذن في الحال كمدافعين عن خصوصية الفن ، سواء فهمت تلك الخصوصية بوصفها نوعاً خاصاً من الخبرة الجمالية ، أو بوصفها خاصية معينة كلمة في منتجات حرفية معينة . فهذا كانت إحدى الروايات الجيدة لا تستمد جودتها من كونها ، ببساطة ، صداقة أو صحيحة سياسياً ، أو مقبولة أخلاقياً ، أو مفيدة لأي هدف عرضي ، فإنا نقول حينئذ أنها جيدة كرواية أو كعمل فني . فالتقييم الجمالي ينطوي ، إذن ، على أخذ مواقف من طبيعة الجمال (إن الطريقة التي أعرض بها هذه المسألة هنا تتجاهل مستويات أطروحة « بورديو » التي تنذهب إلى أننا نقولنا أن رواية ما « جيدة » إنما نعني فقط أن كثيراً من الناس ، أو ربما التمس اللاتعمق ، يقيمون هذه الرواية ...) . ومن الجائز أن يثبت في النهاية أن « الجمال » لا يعني – على سبيل المثال – أكثر من قواعد كتابة الرواية (وهي القواعد التي – في حالة الرواية الجيدة – تتبع بصورة ثابتة وينجاح) . وعلى أية حال ، فقضية خصوصية الجمال

تعد قضية محورية بالضرورة ، بالنسبة لقضية القيمة الجمالية .

إن النظرة السوسيولوجية للفنون يمكن إرجاعها ، على الأقل ، إلى بعض التطبيقات غير للنظرة التي قدمها « ماركس » ، و« إنجلز » ، وكذلك إلى أعمال بعض الكتاب الآخرين مثل « تين Taine » ، بل وأيضا « ماركس هيربر Max Weber » ، وإن كانت تلك الأعمال لم تؤد إلى نشأة (أو تشكل) جزء من تقاليد لسوسيولوجيا الفن . إذ أن هذه التقاليد قد تطورت فيما بعد من خلال علم الجمال السوفيتي المبكر ، وكتابات أعضاء مدرسة فرانكفورت في بداياتها ، وكذلك من خلال كتابات « كوديول Caudwell » و« فوكس Fox » ، وفيها في بريطانيا إبان الثلاثينيات . ثم أحرز علم اجتماع الفن تقدما كبيرا خلال النمو المعاصر في الدراسات الثقافية رغم اجتماع الأدب في بريطانيا وفيها من البلدان . وقد اهتمت تلك الأعمال والدراسات مجموعة قيمة من السمات والنظريات التي تعاطف بدتها باستمرار ، والتي تساهمنا على فهم أفضل للفنون . ويمكن أن نضع ضمن هذا التطور أعمال مؤرخين اجتماعيين للفن والأدب مثل « هورز » ، « وكلاي T. J. Clark » ، و« مريونود ويلف » ، إذ يبدو لي أن اهتماماتهم وإسهاماتهم تتداخل مع اهتمامات علماء الاجتماع وإسهاماتهم ، بمعنى أنها تنتمج في مجموعة من الأعمال حول الإنتاج الاجتماعي والتاريخي للفنون ، وخصوص إنتاجها واستهلاكها ، وأشكال وصول التصوير التي تعيد فيها إنتاج الأيديولوجيا ولقد حقق كل من علم اجتماع الفن والتاريخ الاجتماعي للفنون إنجازا هاما ، وهو إزالة المفوض عن الفن وفنك أسطورة الفنان بوصفه « عبقريا » ، وذلك بالبرهنة على خصوصية كل من « الفن » و« الفنان » من ناحية ، وعلى الأيديولوجيات والاهتمامات ، أو المصالح المتضمنة في عملية إنتاج الفن

وتقييمه من ناحية أخرى . فلم يعد الاحتجاب النسبي للأنصاف في تاريخ الفنون يعزى إلى عهزهن عن الرسم أو تكليف الموسيقى ، بل أصبح يفهم في ضوء بناءات عوالم الفن والموسيقى التي تستبعد النساء من التدريب والنجاح بمختلف الوسائل المباهرة وغير المباهرة . وكذلك في ضوء بعض الممارسات ، المتحيزة جنسيا ، في تاريخ الفن والتقد الفني . بيد أن هناك بعض الكتاب الذين أخذوا يتساقطون عما إذا كنا قد بالغنا في إغفاء الطابع السوسيولوجي على مادتنا ، إذ أن نقد الفن كأيديولوجيا قد أفضى ، في غالب الأحيان ، إلى إلقاء صفات الفن كافة فما عدا صفته الأيديولوجية . وهناك أسباب عديدة تجعل من هذا النوع من الاختزال إجراء غير موفق . فاولا ، هناك المشكلة المعروفة (والتي كان ماركس أول من أثارها في تأملاته غير الوافية حول العوامل التي تجعل الفن اليوناني لا يزال يحظى بالإعجاب من جانب جمهور القرن التاسع عشر) والمتصلة في استمرار بعض الأعمال وتجاوزها لفعالية بناءاتها الاجتماعية والأيديولوجية ، وهي مشكلة على أية حال ، بدل المحاولات لتفسيرها داخل نظرية الأيديولوجيا : في ضوء القراءات الأيديولوجية المختلفة ، أو التشابهات الكافية التي توجه في التكوينات والتفسيرات الطبقية ... إلخ .

وثانيا ، هناك أنواع عديدة من الأعمال تبدو غير قابلة للإدعان للتحليل السوسيولوجي (موسيقى الحجرة والفن التجريدي على سبيل المثال) إلا بمعنى معين ، وهو دراسة الشروط الاجتماعية لظهورها ونجاحها . وعلى الرغم من أن هناك محاولات بذلت لتحديد الجوانب الأيديولوجية ، حتى لتلك الأشكال الأشد مقاومة ، فإنه من الواضح تماما في مثل تلك الحالات أن هناك جوانب هامة تظل باقية . فقد يقال مثلا ، كما يذهب « فولر » ،

إن أعمال روبرت ناتكين Robert Nattkin ، التصويرية تلقى ، من الناحية السياسية والأيدولوجية ، أعمال غيره من المصورين الأمريكيين المعاصرين ، وذلك ، على ما يقول « فولر » ، لأنها تدخل المشاهد في نظام من الخبرة يتجاوز ما هو « بصري بحث » . بيد أننا من الممكن أيضا أن نتساءل - كما أقر « فولر » نفسه في كتابات أخرى حديثة - عما إذا كان « البصري البحث » ذاته مبهجاً أو تلجأ ، وكيف ؟

ثم هناك ، ثالثاً ، مشكلة تظهر حين نكتشف أن عملاً ما خاطيء أو غير صحيح أيدولوجياً ، ورغم ذلك يبدو ممتعاً وممتازاً من الناحية التكتيكية ، أو هو ، بصورة أو بآخرى ، جيد من الناحية « الجمالية » ، وهذا أمر أقل جدوىً ، طبعاً ، في حالة التصوير التجريدي (الذي تحتاج أيدولوجيته إلى قدر كبير من الجهد التحليلي لإظهارها واستنباطها) منه في حالة رواية فاشية مثلاً . ويحضرني هنا مثلاًن ، أولهما العاليه الكلاسيكي الذي ينهض العديد من أعمال الرييرتوار الرئيسية فيه على روايات رجعية ومثيرة للفرانز الجسدية ، إن لم تكن روايات سخيطة وساذجة ، وثانيهما لوحات الرسام الألماني التعبيري « إميل نولده Emilie Nolde » الذي كان متعاطفاً مع النازية . إن ما يحدث هو أن « قراءاتي » النقدية لتلك الباليات تتصلب مع استماعي بعروضها ، ومع ذلك يقل من الممكن أن أعجب بالهارة والتصميم ، والألمان الرافضة في أجزاء من تلك الأعمال ، بينما لا تؤثر المعرفة العرضية في الحالة الثانية في إعجابي بأعمال « نولده » التصويرية . ويما أنها لا تؤثر ، فما الذي أعجب به إذن ؟ (ليس من المرجح طبعاً أن نكتشف أن تعاطف نولده مع النازي يظهر ، بصورة أو بآخرى ، في أعماله ، ولكن ، هل يجب

على في هذه الحالة أن أبحث عن محتوى أيدولوجي بديل يفسر ردود أفعالي الإيجابية ؟) . سوف أعود (في الفصل الثاني) لهذه المشكلة عندما أعرض لوجهة النظر التي عبر عنها « هاجينيكولاو Hadjinicolaou » والمثاقلة بأن : (اللذة التي يشعر بها المشاهد عند رؤيته للوحة ما ، وتطابق أيدولوجية الجمالية مع الأيدولوجية البصرية للوحة إنما هما شيء واحد) .

لكل هذه الأسباب ، بدأ عدد من الناس في القول بأننا يجب ، رغم كل شيء ، أن نعيد وضع الجمالي ، إن لم يكن في شكله التقليدي ، المأثور ، فعل الأكل في سياقات سوسيولوجية أو مادية مقبولة . ولقد كان العمل العظيم الآخر - « جورج لوكاتس Georg Lukacs » ، وهو واحد من الشخصيات الرئيسية في سوسيولوجيا الفن ، يدور حول طبيعة الجمال . وعلى الرغم من أن النقاد والمطالعين قد خلصوا إلى أن محاولات لتعيين خصوصية الجمال تعيده إلى التحليل المثالي التاريخي الذي يميز كتابات المبكرة في مرحلتها قبل الماركسية ، فإن محاولته تدل فعلاً على عدم رضائه عن نظريات الفن الاختزالية . ولهذا السبب تمثل تلك المحاولة اتجاهاً هاماً بالنسبة لدراسي أعماله . وهناك من كتبوا مؤخرًا مقترحين تطوير نظرية جديدة في علم الجمال ، ناقدين ، في بعض الأحيان ، أعمالهم الخاصة المبكرة . فعلى سبيل المثال ، يقول « فولر » (إن انسداداً الحسبسية الجمالية هو في حد ذاته أمر محدد أيدولوجياً ، إذ أنه ينطوي على نوع من الإلتصاف لنزعة اختزالية في الرؤية غير ثقافة النظام الاقتصادي السائد) .

ويقدم « ديموند ويلامز » ، التطبيق الحذر التالي (حتى بالنسبة لمقولة الجمال ، فإني أقول إنه من

وهذا السؤال هو : لماذا يجب أن يمنع الإدراك والتصور الدقيق للواقعي متعة جمالية ؟

إن إدراك هذه المشكلة قد دفع ببعض الكتاب إلى محاولات عديدة لإيجاد حلول لها ، بما في ذلك استخدام التحليل النفسي والأنثروبولوجيا الفلسفية . وليس ثمة على الإطلاق أي اتفاق حول كيفية فهم علماء الاجتماع أو علماء الجمال الماركسيين « للمتعة الجمالية » ، أو « الصيغ الدائمة » أيا كانت هذه . تلك مسألة لا بد وأن يثيرها علم اجتماع الفن كقضية . ومن المسلم به أن نقد النزعة الاختزالية لا يعنى السماح بالاستقلال التام للفن فحسب (أى بتطوره وفقا لإيقاعه الخاص ويلعبه لدوره الخاص ، وبإثباته لفعاليته الخاصة في العملية التاريخية) ، بل يعنى أيضا التفكير في إمكانية أن « للجمالي » خصوصيته التي لا تقبل الاختزال .

الضروري تماما معارضة علم الجمال كمجال معرفي خاص بنوع معين من الاستجابة . إلا أننا لا نستطيع أن نستبعد إمكانية اكتشاف صيغ دائمة معينة من النوع النظري يمكنها الإجابة على هذه اللقطة) .

ويذهب « تيري لفل Terry Lovell » إلى أن علم اجتماع الفن يجب أن يهتم بتحليل المتع الاجتماعية : (إن إدراك الشكل الجمالي في حد ذاته يجب أن ينظر إليه باعتباره المصدر الرئيسي للمتعة في النص ... والعساسيات الجمالية مرتبطة بكل من الطبقة والجنس ، كما أن سياسة المتعة الجمالية تعتمد على الطرق المعينة التي تتوأم من خلالها الحاسية وتتطور عبر خطوط الجنس والطبقة) . وي طرح « تيري إيجلتون » سؤالا على صلة وثيقة بالموضوع ، ويرتبط بسوسيولوجيا الفن اللوكاتشوية التي تستحسن النصيحي « الواقعية » ،

المأساة والفلسفة

(١)

و (نصيب الإنسان Manas lot) و (الدين من تولستوى إلى كامى) و (من شكسبير إلى الوجودية) .

والشئ المنعش في مؤلفات «كولفمان» هو أنه لا يفرق على طريقة «كانت» واضرابه من الفلاسفة الذين يؤثرون الجفاف والتعقيد والسر والإغراب في أساليبهم ، وإنما يتجه منهاجاً يتوخى الوضوح والسلاسة ويتخذ أسلوباً أدبياً مشرقاً قوامه التيسير والتشويق وطرح الأسئلة التى تستفز العقل إلى التفكير وتحثه على السعى إلى أجوبة جديدة لأعزى مشكلات الفلسفة .

وإن اختلافه هذا عن الفلاسفة الأكاديميين ، اندفع «كولفمان» في بحثه عن (حقيقة الوضع الإنسانى) إلى التماس هذه الحقيقة عند كبار شعراء المأساة (التراجيديات) في كل العصور ابتداء من العصر اليونانى حتى العصر الحاضر . وذلك في كتابه الذى نتصدى لمرصه في هذه المقالة ، وهو (المأساة والفلسفة) .

فالتر كولفمان، فيلسوف أمريكى معاصر ، ينحدر من اصل المانى وكان أستاذاً للفلسفة بجامعة برنستون ، ومؤلفاً لعدد من الكتب الفلسفية القيمة وله فضل كبير في تصحيح صورة كل من الفيلسوفين الالمانيين «هيجل» و «نيتشه» في أذهان القراء والباحثين في تاريخ الفلسفة الحديثة بوجه عام . ويقول «توماس مان» الكاتب الالمانى العظيم عن كتابه «نيتشه» : «إنه عمل يتفوق تفوقاً عظيماً على كل ما أنجز من قبل في نقد نيتشه» وتفسيره » وفضلاً عن كتبه الفلسفية النقدية في شرح هذين الفيلسوفين وإعادة تفسيرهما فقد ترجم لهما عن الألمانية نصوبهما فلسفياً ، ترجمة دقيقة ، إلى اللغة الإنجليزية تعد الآن من مراجع وروائع الأدب الفلسفى الحديث . وإلى جانب هذه الإضافة المرموقة إلى تاريخ الفلسفة الحديثة ، أصدر «كولفمان» كتباً أصيلة يعبر فيها عن فلسفته الخاصة من أهمها كتابه (نقد الدين والفلسفة)

الفحص يقوم بدراسة تفصيلية لعدد كبير من المسرحيات ، ويخصص فصلا بأكمله لمسرحية (الملك أوديب) لـ «سوفوكليس» ، ويحدد الغاية الرئيسية من الكتاب وهي تناول «المأساة» من جميع جوانبها تناولاً صحيحاً مشمراً ، ويقتضى ذلك إلقاء الضوء على المأساة الإغريقية والشكسبيرية ، وعلى بعض المشكلات المتعلقة بإمكانية قيام المأساة في عصرنا الحاضر .

ولما كانت المحاولة التي يقوم بها المؤلف محاولة بناءة ، ولا تقتصر على أن تكون مجرد تاريخ للنقد ، فإنه يعرض تخطيطاً جديداً لـ (بويطيقاً) تعارض (بويطيقاً أرسطو) الشهيرة ، وتنفذ آراء «الفلاتون» في هذا المجال ، بالاجرة إلى تطبيق هذه الآراء ، على مسرحية (الملك أوديب) لـ «سوفوكليس» .

ويرى المؤلف أن النظريات التي وضعت عن المأساة قديمها وحديثها تجاوزت دائماً — برغم أو يفرغ ويغى — بأن تكون مبنية على مأساة واحدة ، ولهذا سرعان ما تظهر مثالبها إذا طبقت على غيرها من المأسا . نظرية «هيجل» مثلاً ، تنطبق على مسرحية (انتيجون) لـ «سوفوكليس» ، كما تنطبق نظرية «أرسطو» على (الملك أوديب) .. وهكذا دواليك . على حين يرجع مؤلفنا إلى «هوميروس» ليبين أن نظريته تنطبق على (الإلياذة) . وأن دراستنا لـ (الإلياذة) توفر لنا خلفياً نحتاج إليها أشد الحاجة لفهم «اسخيلوس» و «سوفوكليس» و «يوريبديس» ، الذين يكرس لكل منهم فصلاً كاملاً في كتابه المكون من فصول عشرة .

ولا يتوقف المؤلف عند هذا الحد وإنما يمضي ليبين كيف يمكن تطبيق نظريات «أرسطو» و «هيجل» — رغم

اهتمام «كاوفمان» ينصب في المقام الأول على (فهم الإنسان) وهو يفترض أساساً أننا نستطيع أن نلتصم هذا الفهم لدى كبار شعراء المأساة الذين صوروا الإنسان في مواقف المأساوية الفاجعة . وفي صراعه مع القوى الخارجية عنه ، وفي نضاله مع نفسه وضميره وعقله ووجدانه . ولعل «كاوفمان» كان رائداً في هذا المجال .

من حيث رغبته في العثور على (البُعد الفلسفي) في المأسا الكبرى — سواء الإغريقية منها أو الشكسبيرية أو الحديثة — وذلك في تحليلاته المفصلة لتلك المسرحيات ، وفي عرضه النقدي لنظريات من سبقوه من الفلاسفة الذين اهتموا بوضع تعريف ماهية المأساة ، لكي يخلص من هذا كله إلى تعريف جديد لها ، وإن كانت معرفة أوضاع الوجود البشري ومعاناته هي أهم ما يبتغيه من هذا الجهد الجدير بالإعجاب . وبهذا يُعد الكتاب إسهاماً رئيسياً في علم النقد الأدبي وجماليات الأدب والفلسفة في آن معاً .

ويصعب «كاوفمان» على من سبقوه من الفلاسفة الذين تعرضوا للمأساة ، ومن أهمهم «الفلاتون» و «أرسطو» و «هوميوم» و «هيجل» و «شوبنهاور» و «نيتشة» و «شيلر» ، أنهم كانوا يسارعون إلى التعميم ووضع النظريات دون أن ينظروا بالتفصيل في مأساة واحدة . ولهذا بدا هو بإعادة فحص كل من «هوميروس» و «اسخيلوس» و «سوفوكليس» و «يوريبديس» و «شكسبير» ، وثلاثة من كتاب المسرح في القرن العشرين هم «هوخهوت HOCHHUTH» و «بريشت» و «سارتر» . وفي هذا

ارتباطها بالمأسى الإغريقية على مأسى شكسبير - وهنا يبدو لنا أن هذا أفضل مكان للرجوع إلى نظريات **هيجوم** و **شوبنهاور** عن المأساة ، لأن كلاً منهما كان معنياً بـ **شكسبير** عنانيته بالإغريق ، وقد تصدى كل منهما للإجابة على هذا السؤال ألا هو : لماذا كانت المأسى واهبةً للتمتع ؟

ويصل المؤلف أخيراً لمصرنا الحاضر . وكان قد تعرض لـ « **صارتز** » في الفصل الذي كتبه عن **ميوربيديس** ، لأن مسرحيته (**الذباب**) تُقرأ بمقارنتها بمسرحية (**الكتر**) لـ **ميوربيديس** . ويعتق المؤلف في نهاية الأمر نظرية ظواهرية حديثة في (**المأساوى**) ويتساءل هل يمكن أن تكون الأحداث مأساوية ؟ والبست بعض الأحداث التي تقع في زماننا مأساوية بوجه خاص ؟ وهل يمكن أن تُكتب المأساة في عصرنا الحاضر ؟ ويجب على هذه الأسئلة بدراسة تحليلية لمسرحية « **النائب** » **The Deputy** للكاتب **رولف هوخهوت** ، **Rolf Hochbut** ، ومحاولة الكاتب نفسه لجعل « **مشرشل** » بطلا مأساوياً في مسرحيته (**الجنود**) . ويناقش بعد ذلك « **بريتولت بريشت** » الكاتب الألماني المعاصر الذي حاول الخروج على التقاليد الأرسطية كلها للدراما ، وأنشأ مايسمى بالشرح اللحى **epic Theatre** ، وفي دراسته هذه للدراما الحديثة يحاول المؤلف اكتساب فهم أفضل للمأساة الإغريقية .

هذه لمحة خاطفة عن الهيكل العام للكتاب ، أردنا أن نصدّر بها عرضنا لضمون الكتاب ، حتى تكون على إحاطة بالخط للفكرى العريض الذي اتبعه المؤلف في كتابه **المثير** ، ويعملاته الغزيرة وآرائه الخصبة .

قد يتساءل كتاب : (**المأساة والفلسفة**) لماذا نعود إلى المأسى الإغريقية القديمة ، ولدينا من المأسى والأهوال

ما لا يستطيع الإنسان أن يتحملة ؟ لدينا الحرب العالمية الثانية ، ولدينا (**هروشيما**) و (**نجازاكي**) ، ولدينا المجاعات الهائلة التي أودت بملايين الأطفال والنساء والرجال في العالم الثالث . لماذا كل هذه الضجة حول (**لوبيب**) و (**لورست**) و (**عطيل**) ؟ ماذا تعنى (**هيكويا**) لنا أو (**هاملت**) ، أو (**هيبوليت**) ؟ قيل لنا إن المأساة قد ماتت ، وكان موتها بسبب التفاؤل والإيمان بالعقل ، والثقة في العقل . غير أن المأساة لم تمت ، وإنما ما يجعلنا غرياء عنها هو ضدها : أعنى اليأس .

إن مسرحية مثل (**في انتظار جودو**) لـ **صمويل بيكيت** أو « **الدرس** » لـ **دينيسكو** أقل تفاؤلاً ، وأقل إيماناً بالعقل ، ولا ثقة عندها في المستقبل ، ولكنها أكثر اقتراباً واشد التصاقاً بمشاعر أولئك الذين ولدوا خلال الحرب العالمية الثانية أو بعدها . وإذا كان العالم عبثاً لاطائل وراءه كما يقول بعض الوجوديين — وللشخص المفكر أن يختار بين أنواع مختلفة من القنوط . فلماذا لا يختار أن يضحك على قدر الإنسان .. ضحكة سوداء ؟ ولماذا يكون هناك مجال للعواطف أو المثاليات أو المواقف الفخمة الضخمة ؟ والفلاسفة أنفسهم بدءوا في اختيار الأسئلة الصعبة ، وعلى آثارهم جرى المسرحيين في اختيار الشخصيات الصغيرة !!

إن مؤلفنا يجد أن رؤية « **هوميروس** » للعالم شبيهة برويتنا له . وكانت تقوى **سولفوكليس** ، المزعومة مجرد أسطورة ، ولا يقل عن ذلك وهما تفاؤل **ميوربيديس** ، كانت مأسى شعراء الإغريق تنبض بياس آتلى ، وكانت اهتماماتهم قريبة كل القرب من اهتماماتنا . ومن أراد أن يلتصق اجزاة أخلاقية في الفن فإنه لن يجدها في الدراما الإغريقية ، ذلك أن شعراء المأسى اليونانيين لم يكونوا

الواقعي الذي هو الأصل في الوجود ، وكان «افلاطون» يعتقد أن المأساة محاكاة و «تمثيل» لعالم الظواهر الذي نعيش فيه ، فهي إذن «محاكاة للمحاكاة» أو تقليد للتقليد ، فهي تأتي في الدرجة الثالثة من الواقع وعلى هذا الأساس شجبتها «افلاطون» واستبعدتها تماما من

ينظرون في أخلاقيات معاصريهم فحسب ، بل كانوا ينظرون أيضا في الأخلاق التي نادى بها «افلاطون» ولهذا فإن مسرحياتهم تنسحب على الأخلاق المسيحية أيضا . وكانوا يدينون أيضا وحشية معظم المذاهب الأخلاقية ونزعتها اللابنانية .

جمهوريته الفاضلة . وفي هذا الموضوع ينبغي ألا ننسى أن الفلاسفة السابقين على سقراط قد مهدوا لهذا الموقف الأفلاطوني ، ذلك لأنهم لم يستحقوا لقب فلاسفة لأنهم تحرروا من التفكير الأسطوري فحسب ، بل لأنهم خطوا خطوة ذات دلالة كبرى وهي أنهم انفصلوا عن التفكير التأريلي ، واتخذوا موقفا مضادا للسلطة ، ولم ينجسوا إلى تفسير الشعراء أو الفلاسفة السابقين عليهم ، بل جعلوا أقوالهم تنقف على دعائياتها الخاصة ، ومضوا في طريقهم لتوكيد اختلافاتهم عن سبوقهم ، ولم يرفضوا أقوال هؤلاء فحسب ، بل رفضوا أيضا كل اعتماد على السلطات أيما كانت .

و «كولفمان» من تلاميذ «سقراط» ، ذلك الحكيم المنهكم الساخر الذي اهتم إلى أن جوهر رسالته هو لفضح كل ادعاء بالمعرفة بوصفه جهلاً وضع على أسس واهية . وعندما يتكشف المرء أن كثيرا من المعتقدات الشائنة خاطئة بشكل أو بآخر ، فإن هذا الكشف يشكل دافعا قويا للبحث وفي هذه الحالة تزداد مباحث الكشف عند العثور على كنوز مدفونة تحت ركام العصور . وقد عرف شعراء الإغريق القدامي عذاب الجحيم الموجود على الأرض ، فمن الممكن أن تنير رؤاهم الجحيم الذي نصلاه في العصر الحاضر .

والسؤال الذي يطرحه المؤلف هو : كان «افلاطون» و «أرسطو» ومن قبلهما «سقراط» أكثر وعيا بحدود الإنسان البشرية الغائية من «سوفوكليس» ؟ ليس من شك أن كلا من هؤلاء الثلاثة كان يعتبر نفسه بالطبع أحكم من شعراء المأسى . ذلك لأن هؤلاء الشعراء (المقلدين) كانوا يحضنون الإنسان على حب الحياة والإقبال عليها ، بدلا من أن يديروا إليها ظهورهم . وهذه الدنيا مخيئة للأمل ، ولا تنقضي بوعودها ، وتظهر على أنها سراب يمتد الزمن . فإذا انتهى الأمر إلى اليأس وكان أمامنا اختياران : إما أن ننذب هذا العالم وراء ظهورنا وتطلع إلى عالم آخر لا يعتريه التغير ولا يوجد فيه زمان ، أو أن نلتصم العزاء في الفن والشعر . فالشعراء عند

كان «سقراط» وتلميذه «افلاطون» شديدين على الشعراء ، على الرغم من أن الفلسفة اليونانية تأثرت في تشكيلها بشعراء المأساة الثلاثة الكبار : «إسخيلوس» و «سوفوكليس» و «يوربيديس» ، ورغم أن «افلاطون» يمكن أن يعد امتدادا لذلك التطور الذي بدأ بأول هؤلاء الثلاثة وانتهى بأخريهم ، فهو نفسه — أي افلاطون — شاعر من أكبر شعراء ذلك العصر ، مع أنه وقف ضد المأساة ، كما وقفت المسيحية ضد اليهودية ، واستبعد «افلاطون» للشعراء من جمهوريته الفاضلة أمر معروف ، ويحيى مشفقا مع نظريته في المثل . فإذا كان العالم الظاهري الذي نحياه «محاكاة» mimisis لعالم المثل

«الفاطون» أنبياء زائفون ، عبدة أو ثاَن يضعون ثقتنا في صور ، ويقدمون لنا أشباه الأشياء ، ولا يعرفون شيئا عن المثل ، عن الحق .

وقد نعترف بأن المسألة محاكاة للفعل كما يرى «الفاطون» — ولكنها تنطوي في الوقت نفسه — كما يرى «كولفمان» — على رؤية عميقة للوضع الإنساني ، وتضم ثروة من نفاذ البصيرة ، وقد تكون مساوية ، إن لم تزد — لحكمة «الفاطون» . ومن الواضح أيضا أن كل محاكاة للحياة ليست بالضرورة مسألة ، بل لكل تراجمها شروطها لكي تصبح فنا جديرا بالملاحظة والتأثر .

وإذا كان «الفاطون» ميسرا في تنقله للمسألة ، وكان استيعاده لها من جمهوريته لأسباب تربوية ، فقد كان «أرسطو» قاضيا يريد أن يكون موضوعيا في حكمه على المسألة ، ومن ثم فقد كان في المقام الأول متعمدا على استناد «الفاطون» ، وكان مكتبته عن المسألة في دراسته المعروفة باسم (البويطيقا) عملا غير فلسفي إلى أقصى حد ، وهذا الطابع المضاد للفلسفة كان له تأثير بالغ على النقاد والشعراء وظل سائدا قرونا طويلة لا ينالطحه فيها تعريف آخر مُتَعَمِّد لفن التراجيديا . ويتلخص هذا التعريف الأرسطي للمسألة في أنها شكل من أشكال الأدب يثير فيها الشفقة (ويؤثر «كولفمان» استخدام كلمة الرحمة على الشفقة) والخوف ، ويقوم في نفوسنا بعملية تطهير (كاتاريسيس) من أحزاننا النفسية أو المكبوتة ، حين نرى على المسرح أننا لسنا وحدنا في معاناتنا ، ونمثل المسألة فعلا رمزيا يؤديه ممثلون في مدة لا تقل عن ساعتين ولا تزيد عن أربع ساعات ، ولابد أن تكون التجربة المعروضة مركزة إلى أبعد حد .

ومن الواضح أن «أرسطو» يركز على الشكل وعلى الصنعة والأسلوب الفني بدلا من التركيز على الأفكار ووجهة النظر . ويرى المؤلف في نقده لتعريف «أرسطو» للمسألة أن الشكل لا يمكن أن يكون وسيلة وإنما هو غاية في ذاته . كما يعترض على استخدام كلمة (شفقة) eleas أو «عطف» الواردة في التعريف ، لأن الشفقة معناها النظر من عل على الأشخاص الذين نُعْجِب بهم ، فنحن لانشفق على «بروميليوس» أو على «أوديب» ، إذ لابد من التفرقة بين ما هو مثير للشفقة وبين ما هو مأساوي بحق . والموقف الذي يتخذه «أرسطو» من المسألة هو موقف الطبيب النفسي للعلاج ، وهو يتناول المسألة من حيث ملامحها الشكلية وتأثيرها الانفعالي ، ولم يحدد لنا ما هو «المأساوي» في المسألة .

ومن الأبعاد التي أغفلها كل من «الفاطون» و «أرسطو» علاقة العمل الفني بمؤلفه ، بينما اهتم كل منهما بتأثير الشعر على القراء والمتفرجين أي بالانفعالات التي يثيرها العمل الفني . فاهتم «الفاطون» بالجانب الأخلاقي للتربوي من هذه الانفعالات ، واهتم «أرسطو» بالجانب النفسي ، وهكذا كانت البويطيقا عند كل منهما سلبية ، وركز كل منهما على الجمهور المتأثر ولم يركز على الشاعر .

وكان من واجب الفيلسوف أن يطرح هذه الأسئلة المهمة :

ما هو القصد الواعي للشاعر من كتابة مسرحيته ؟ ماذا يريد أن يقول ؟ وما أهدافه ؟ ما المهمة التي ألقاها على نفسه ؟

مستوى من الواقع يميزه عن سواه من مستويات الواقع . الفن هو انتصار الشكل على الفناء ، والتجريد العيني على الفوضى والعناء ، وفي تحديه للحدود التي يفرضها علينا الوجود المادي يحشد الفن أقصى ما يستطيع من المعنى في اللغة ، أو الرؤية ، أو الصوت . وليس الفن تعبيراً عما وجد من قبل في انتظار التعبير ، ولكنه كشف عما لم يكن موجوداً حتى تم اكتشافه ، إنه خلق وإبداع .

يفضل المأسى الإغريقية علينا هو أنها تكشف لنا عن أننا لسنا وحداً ، ولسنا بمعزل عن إخواننا البشر الذين يمكن أن يكون بعضهم أبطلاً عظماء ورغم كل ملايين من معاناة أصابتنا منها نصيب في مواقف من حياتنا . وكاتب المسرحية لا يكتب مع ذلك ترجمة ذاتية لحياته ، وإنما يُخفي نفسه بحيث يجد الرمز التي لها قوة إثارة أحزان أولئك الذين يقرعون مسرحيته أو يشاهدونها .

ويرى «كولهاغن» أن ما يميزه عن الكاتب المأساوي ليس فكرة ، وإنما تجربة حياته ، ووجهة نظره نحو الوضع الإنساني ، ورويته للعالم ، كل ذلك من خلال شخصيات مسرحياته .

وعندما نتحدث عن عمل فني يجب علينا أن نحيط بأبعاده الثلاثة : البعد التاريخي ، والبعد الفني ، والبعد الفلسفي .

أما البعد التاريخي فقد اكتسب ثروة كبيرة وادافاً قويا من فلسفة «هيجل» التي عاجلت الفسلفة والأدب والدين والفن من منظور تاريخي ، وأصبحت دراسة السياق التاريخي منذ ظهور هيجل أمراً لازماً لاغنى عنه لدراسة العمل الفني .

يقول «كولهاغن» عندما تصدى «الفاطون» لمناقشة المسألة نظر في المضمون ، وعندما ناقشها أرسطو ، انصرف إلى الشكل .

وكان «الفاطون» متحاملاً في مناقشته على نحو غريب ولم يكن على كل حال في أحسن حالات عبقرية . وأغرب من هذا لم يناقش مسألة واحدة وإن أشار عدة مرات إلى شعراء المسألة وإلى «هوميروس» ، ولكنه لم يتناول بالتفصيل (الإلياذة) أو (الأوديسا) ، وإن استشهد بفقرات منها لمجرد المعارضة . وكانت له بعد هذه التجاهلات كلها نعميات جريئة . ولم يتوقف مرة واحدة لتسائل : ما الذي كانت ترمي إليه (الإلياذة) أو مأسى «سوفوكليس» و «يوربيديس» و «إسخيلوس» ؛ وكثيراً ما كان ينتزع استشهاده من سياقها بحيث تفقد كل قيمة أدبية . ولا يتعرض للأثر الكلي للعمل الأدبي على القارئ الحساس ، ويوقف من المسألة اليونانية موقف الرقيب في أيامنا هذه . وكان همه أن يجل التلس سعداء فضلاء ، ولي سبيل هذه الغاية التي حرياتهم ، وأخدم عواطفهم ، وخرّبهم من كل خيال ، ولهذا لم يفسح للشعراء الذين يثيرون العواطف ويلجئون إلى الخيال مكاناً في جمهوريته الفاضلة السعيدة .

ويرى «كولهاغن» أن المسألة ليست فيما تعرضه ، أي في مبادئها ، وإنما في كيفية عرض ماتعرضه . والمادة نفسها يمكن أن يتناولها الكاتب فيجعل منها مأساة ، أو ملهة . ولا ينبغي النظر إلى العمل الفني من حيث هو فن على أنه محاكاة ، كما ذهب إلى ذلك «الفاطون» بل إن وظيفته هو أن يقلتنا إلى عالم آخر خالص به ، وإلى

يل اقتصى أثرهما فلسفة العصر الحديث الذين وضعوا
بجسارته أحكاماً عامة على المسألة دون شاهد أولدليل ،
ولهذا جاءت أحكامهم الشاملة التي لا تتلاءم مع الواقع
هشة متهاةفة . ومازالت فلسفة المسألة في طموحتها تحيرون
دون إحساس بالمسؤولية ، متناسية الفرق بين الواقع
والخيال ، بين المسرحيات والتظلمات .



والى تطبيقه لهذه الأفكار على مسرحية (أوديب ملكا) لـ سوفوكليس، يخالف «كوفمان» كثيرا من النقاد الذين رأوا أن القدر هو الموضوع الرئيسى فى هذه المسرحية ، إذ يرى أن هذا الموضوع إنما هو (بحث الإنسان عن الحقيقة) . (أوديب) يبحث عن الحقيقة ، وهى مأساة تتمثل فيها (لعنة الأمانة) ، فالملك الذى بلغوا درجة رفيعة من الأمانة — مع انفسهم ومع الآخرين — يعملون مشقة كبيرة وعناء مضنيا فى تحرى الحقيقة وتحديدها . إنهم لا يكونون عن التساؤل وعن المثابرة المستمرة فى الوقت الذى يصحهم فيه الآخرون بالتوقف . و (أوديب) إنسان ممتاز فى أمانته بشكل خارق للعادة ، وشهوته للمعرفة لاتعرف الدعة ،

غير أن الإسراف في اصطلاح هذا للنهج التاريخي كان
أورد فعل متطرف آخر هو التوكيد على الاستقلال الذاتي
autonomy للعمل الفني. وللتخفيف من غلواء هذا
التطرف الآخر، يرى **مكاولان** أنه لابد لفهم العمل
الفني من الرجوع إلى أعمال فنية أخرى، والجهل
التاريخي المطلق ينشأ عنه إخفاق تام في فهم العمل، فلا
أقل من الرجوع إلى **القرأت** بشكل أو بآخر، ذلك أن
الأحكام النقدية تقتضي عقد المقارنات والموازنة بين العمل
الفني، وغيره من الأعمال التي انتزعت في مجاله.

وثمة معرفة أخرى تساعد على الحكم على العمل الفني إلا وهي المعرفة بحياة الفنان وظروف نشأته وتطوره ، وهذه الإحاطة هي ما تُعَرَّفُ في المصطلح النقدي بالسياق البيوجرافي *biographical context* . وهناك أيضا مدرسة لتحليل النفس للأدب ، وهي تعين أيضا على فهم بعض جوانب العمل الفني . وإحدى من كل هذه الدراسات البيوجرافية والنفسية دراسة (الظهور الفني) أو النمو الفني للفنان ، وعلاقة أعماله بعضها ببعض الآخر . وقد كان «جوته» أفضل من فتح هذا المنظور ، وتأثير به «هيجل» تأثيرا كبيرا .

والسؤال المهم الذي ينبغي أن يطرحه كل ناقد هو :
 ماذا نريد من العمل الفني ؟ المتعة أو الفهم ؟ وإذا كنا
 نريد الفهم ، فما هو هذا الذي نريد أن نفهمه ؟ أو
 بالأحرى : ماهو (المعنى) المقصود الذي يمكن وراء
 العمل الفني ؟

قد يشاغل القارئ : أمن الضروري أن ينظر الفيلسوف في الجزئيات بدلا من أن يكتب نظرية في المسألة ، ويترك الأعمال الجزئية للنقاد وعلماء اللغة ؟ لم يكن « أفلاطون » و « أرسطو » وجدهما في هذا المضمار .

وإصراره على السعى للكشف عن الحقيقة وعن نفسه وعن المجتمع . وينتهي به إلى أن يطلب النفي من المدينة .

(أوديب) مسرحية عن (اللا أمان الجذري الذي يواجه الإنسان) في هذه الحياة ، وعدم الأمان هذا يشكل جزءا من تجربة «سوفوكليس» للحياة التي اقتضت به إلى أن يرى أن الشخص النبيل هو أشد الناس معاناة في هذه الدنيا .

«أوديب» مأساة (العمر الإنساني) فقد كان «أوديب» أعمى لا يعرف هويته ، فلما أدرك موقفه واستدل على هويته فقا عينيه لكي يصبح أعمى بالفعل بعد أن كان أعمى بالإمكان . فهو نموذج على مأساة العمى الإنساني الحق .

والشيء المأساوي في مسرحية «أوديب» هو أن بعض المواقف الإنسانية تتسم بـ (حتمية المأساة) ، فمأساة «أوديب» قد تكون نافعة لشعبه ، ولكنها مدمرة له ، وهي لا تدمره وحده بل تدمر «جوكاستا» أمه ، وأبناءه منها ، وأمانته تفرض عليه — لصالحه شعبه — تضحية مأساوية بالذات ، فالإخفاق ما هنا محتوم لا مفر منه .

و «أوديب» مسرحية عن (العدالة) . ولنا أن نتساءل : هل كان هلاك «أوديب» و «جوكاستا» عدلا ؟ هل يستحقان ما حدث لهما ؟ كلا ، إنما لا يستحقان ذلك بكل تأكيد . قد نتفق على أن لهما أخطاءهما ولكن ، أين فينا المذرة عن الخطأ أو الذي يخلو من العيب ؟ ونحس أيضا بكل تأكيد أنهما نالا من العذاب أكثر مما يستحقان . «أوديب» يوقع بنفسه العقوبة على ما أجترح من الأخطاء ، ليفقا عينيه ويثني نفسه ، و «جوكاستا» تلجا إلى الانتحار ، ليس في هذا عدل إنساني ؟ إن «سوفوكليس» يكشف لنا عن الجانب المظلم من العدالة

بقوة لم يسبقه إليها أحد في زمانه ؛ ويبيّن لنا أيضا أن العدالة — التي لاتشك في صحتها — إشكالية وموضوع تتساءل ، وهذا سبب من أسباب عظلة المسرحية ، وقوة تأثيرها .

وقد يكون اللا أمان والعمى وجهين من تناهي الإنسان وفنائه ، وقد تكون لعنة الأمانة والشكوك التي تكتنف العدالة معبرة عن شيء واحد ألا وهو أن مسرحية «أوديب» تضع الأخلاقيات الشائنة موضع لشك ، وتبيّن في الوقت نفسه أن المحتوم الذي لا مهرب منه ولا علاج له هو مجال المأساة والخطوة التالية هي البحث عن مخرج لهذا التناهي البشري والفناء الإنساني ، وهذا المخرج يجده «سوفوكليس» في (التدين) أو التقوى . والقيمة الحقيقية لتجربة «سوفوكليس» تكمن في دفعنا إلى هذا الحل ، وإقناعنا بأن السعادة والفضيلة ليستا توأمين ، وأن بعض الفضائل المعروفة في عصره لم تكن بمعزل عن الإشكال .

ويحاول «كولفمان» تفسير قوة التأثير الذي تركه (أوديب) في نفوس القراء والمتفرجين ، فيقول إن هذا التأثير يرجع إلى أن (أوديب) يمثل الناس جميعا ، وكل إنسان كان ذات مرة بالقرعة أو بالخيال ، شبيها بـ «أوديب» ، أو كلنا هذا (الأوديب) ، فإذا ووجه بهذا الحلم في الواقع أرثد فرعا ورعبا من تهمة الكبت الموجهة إليه والتي تفصل طفولته عن حالته الحاضرة . وهنا يبدو تفسير «فرويد» مقبولا حين يقول إن مشاعرنا الجنسية الأولية موجهة إلى أمهاتنا ، وكراميتنا العميقة ورغباتنا المدمرة موجهة ضد أبائنا ، فـ (أوديب) يمثلنا جميعا من حيث أننا نرغب في

الاستحواذ على أمهاتنا والتخلص من آبلتنا غير أن هذا التفسير يتناسى الجنس الآخر الذى هو المرأة .

فما موقف المرأة من هذه العقدة ؟

هل كان (لويديب) يطل المرأة التى كتبها «سوفوكليس» شريفا أم خيرا فاضلا ؟ يرى «أرسطو» أن (لويديب) كان من الناحية الأخلاقية إنسانا وسطا ، فلا هو بالشرير الخبيث ، ولا هو بالخير الفاضل ، ونحن نعرف أن الفضائل عند أرسطو وسط بين زديلتين ، فالكرم مثلا وسط بين التبذير والبخل ، والشجاعة وسط بين التهور والجبن ، وهكذا دواليك . ولكن هل ينبغى أن يكون يطل المرأة دائما على هذا النحو الذى كان عليه (لويديب) ؟

ولما كانت الرؤية المساوية فى مابميز شاعر المأساة من غيره من الشعراء ، فلا بد من أن نُدرج «هوميرس» فى عداد شعراء المأسى رغم أنه لم يكتب تراجيديات ، وإنما كتب (الإلياذة) و (الأوديسا) فى قالب الملحمة . كان «هوميرس» شاعرا مأساويا بلا منازع ، هكذا كان فى نظر «أفلاطون» أعظم شعراء المأساة من الإغريق ، وهكذا أيضا اعتبره «نيتشه» الفيلسوف الذى كتب : (مولد المأساة من روح الموسيقى) . ولهذا لم يشأ «كولفمان» أن يتجاهله بوصفه منبعا يستقى منه كتب المأساة مثل «إسخيلوس» و «سوفوكليس» مأسيم . فما الذى ورثه هذان الشعاران من (الإلياذة) ؟ وهل لـ (الإلياذة)

يُعد فاسقى ؟ وهل تعرض علينا تجربة حياة ، وتقدم لنا رؤية للوضع الإنسانى ؟

قد يكون من المفارقة أن يكون (شكل الإلياذة) هو الذى ترك طابعه على المأساة الإغريقية . ووجه المفارقة هو أن (الشكل) بالذات هو الذى يبدو مختلفا عن (المسألة) المأساة . فـ (الإلياذة) ملحمة وليست مسرحية ، وثلاثة أخماسها حُطِب وأحاديث مباشرة كما أنها لا ترتب أحداث الحرب ترتيبا زمنيا ، وموضوعها واحد هو غضب «أخيل» ، وتمتد على فترة زمنية قصيرة هى حرب السنوات العشر ، ويميدا الترتيب الذى دارت حوله هو سلسلة من الصراعات . ولم يكن (الشكل) وحده هو ماورث شعراء المأساة من هوميرس بل ورثوا أيضا (استقراوية الموضوع) ، وورثوا ما هو أهم من ذلك وهو (التوكيد الرئيسى على لفظائع الوجود الإنسانى) : الأم الأبطال ومصارعهم ، والعواطف الصياء الهوجاء التى كانت دوافع أعمالهم ، والإشادة بمجد المعاناة الإنسانية والتغنى ببطل الأبطال وشجاعتهم فى حومة الوغى .

والسمة الثالثة لـ (الإلياذة) التى تركت بصمة حاسمة على المأساة الإغريقية هى (الإنسانية) العيقة التى تعانى العذاب بوصفه عذابا ولوت بوصفه موتا ، واعتبار عنصر اللافتوقع من أساسيات الوجود الإنسانى .

ومن (الإلياذة) يمكن أن نستخرج هذا الدرس الأليم وهو أن شرس الصراعات لاقتشِب بين الخير والشر ، وإنما تنور رحاها بين الخير والخير . وعلى الرغم مما تصوره (الإلياذة) من عفة الإنسان ، فإنه يعيش على حافة الظلام ، وعدم الأمان هو نسج وجوده ، سواء فى الإلياذة أو فى مأسى «سوفوكليس» .

و«إسخيلوس» وهذا الظلام واللامن اللذان يحيا الناس على حافتهما يصفيان طالبا إنسانيا على عالم «هوميروس» غير أن ظلال الموت في هذا العالم لاتندس الأرض بقتامة بشعة ، وإنما هي دعوة إلى الفرح والشهامة .

هذه التجربة الإغريقية تختلف اختلافا تاما عن التجربة التي نجدها في الهندوكية أو البوذية ، في الكونفو شيوسية أو الطاوية ، في اليهودية أو المسيحية كما أنها بعيدة كل البعد عن فلسفة «الفلأطون» وفلسفة الرواقين والابيقوريين ، ولانجد عند العقلائين في القارة الأوربية أو عند التجريبيين الإنجليز أو عند المثاليين الألمان من أتباع كانت وهيجل — لا نجد وعيا أو إدراكا لإمكانية مثل هذه التجربة الهوميرية في الحياة .

وقد كان «نيتشه» هو أول من التقط هذه الروح الهوميرية في تناوله للحياة ، كما نجد في الفلسفات الوجودية شيئا من هذه الروح التي تهتم باللحظة الحاضرة ، مع الإحساس بأن كل مبدور في هذه الدنيا عابر ، وبأن الموت وشيك ، وبأن أفضل مايتناه المرء هو أن يُذكر في قصيدة أو ملحمة . وهكذا حاول الشاعر القديم أن يحقق أسمى آمانيات أبطله ، لا أن يهدف إلى تسليية مستمعيه .

(٣)

ماتت المأساة عند «نيتشه» بالانتحار .. ماتت ميتة مأساوية ويعتقد نيتشه أن «ميوريبديس» هو المسئول عن موت المأساة الإغريقية ، أو على الأقل هو المسئول عن إشاعة روح عصر جديد لم تعد فيه للمأساة مكانة ، هذه

الروح هي (التفائل) «سقراط» و«ميوريبديس» مسئولان عن إشاعة هذه الروح بين الإغريق ذلك أن إيمان كل منهما بالعقل يجعل من الممكن تجنب الكوارث ، وإذا استخدم الناس عقولهم الاستخدام السليم لم يعد ثمة مجال للفواجع والمأسى . والغريب أن «أرسطو» اعتبر «ميوريبديس» أكثر الشعراء مأساوية .

ويرى «كلوفلمان» أن مسألة التفائل والتشاؤم التي أدخلها «نيتشه» في مناقشته للمأساة — بتأثير استانه «شوبنهاور» هي مسألة تبسيطية simplistic ، كما أن «نيتشه» لم يناقش إلا نمطا واحدا من المأساة اعتبره النمط الوحيد ، بحملة نيتشه موجّهة ل الواقع إلى سقراط إن الفضيلة الأساسية هي المعرفة وأن كل مايرتكبه الإنسان من شرور ناتج عن الجهل . ولم يكن «ميوريبديس» واقعا تحت تأثير «سقراط» كما ادعى «نيتشه» وتجمع الأدلة على أنه لم يكن مقتنعا بفلسفة «سقراط» بل الأجرى أنه كان متأثرا بالسوفسطائيين ، وأنه كان يبيّن لنا بجلاء تهافت العقل وعجزه عن تجنب المأساة ، وإذا كان «سوفوكليس» يصور الناس كما ينبغي أن يكونوا ، فإن «ميوريبديس» كان يصوّرهم كما هم في الواقع . خلاصة القول هو أن «نيتشه» كان جانرا في حكمه على «ميوريبديس» متعيزا في قراره بموت المأساة ، ويبدو أنه كان يلتقي آثار «موت» .

وأفضل مايقال عن «ميوريبديس» هو أنه كان ملتزما engage بالمعنى السار ترى الحديث لهذه الكلمة . ويُدّعى «كلوفلمان» عن «ميوريبديس» تهمة (العقلانية السقراطية) بأنه لم يكن يؤمن بأن العقل هو الأداة الكافية أو الوحيدة لبلوغ الحقيقة ، فهو في واقع الأمر د فعل مضاد لـ «سقراط» كما يرى «كلوفلمان» أن

«يوريبيديس» كان أحكم من الفلاسفة العقلانيين ، ويتسائل : من هم الفلاسفة الذين يعتقدون اليوم أن العقل وحده كاف للكشف عن الحقيقة ؟

* * *

ويعتقد «كافيمان» أن «سارتر» (وبخاصة في مسرحيته «الذباب») «يوريبيديس» «وشو» و«إيسن» يحدرون من سلالة «يوريبيديس» ولا ينتمون إلى «شكسبير» : بل يرى إن «يوريبيديس» كان أكثر حداثة من «شكسبير» في كثير من الوجوه ، ويعد مزجه بين المأساة والمهابة سمة من سمات الدراما الحديثة .

و (عطيل) يكتشف براءة (ديديمونة) وخبث (إياجو) في نهاية المسرحية . التعرّفات إذن أساسية في تلك المسرحيات ، وتأتي متأخرة ، كما كانت في مسرحية (أوديب) ، ولو أنها جاءت مبكرة لما أحدثت الكوارث . والواقع أنه لا توجد أزمات عميقة في مأسى «شكسبير» ، أو بالأحرى لم تكن هذه المأسى محققة ، وعلى سبيل المثال ، كانت النهايات في (هاملت) ناجمة جميعا عن ضرب من الالتباسات والخط والدسائس . والحبكة غير الكلاسيكية في (هاملت) تعكس تجربة حياة غير كلاسيكية .

والعيب المأساوى أو (الهامارشيا hamartia) الذى أشار إليه «أرسطو» ، والذى يكن سببا في الكوارث التى تحدث في المأساة — واضح كل الوضوح في مأسى «شكسبير» . الطموح عند (مكبث) ، الرجل النبيل الذى عييه الوحيد هو الإفراط في الطموح ، التردد عند (هاملت) الأمير النبيل ، الفيرة عند (عطيل) ، القائد النبيل . الكبرياء المسرفة عند (كوريولانوس) النبيل ، شدة النعومة عند (وتشارد الثاني) الملك النبيل ، الإسراف في العشق عند (انطونى وكليوباترة) ، الإسراف في الكرم عند (تيمون) النبيل

الإفراط في الكبرياء عند الملك (لير) الذى لا يعرف المصالحة وأنصاف الطول . وتدل الأبحاث التى دارت حول الدراما الشكسبيرية أن «شكسبير» لم يكن يعرف من اللاتينية إلا قليلا ، وإن معرفته باليونانية كانت أقل . فليس من العدل أن نحكم عليه بقانون «أرسطو» الذى لم يكن يعرفه كما أن المأسى الإغريقية لم تؤثر عليه تأثيرا كبيرا .

ومن المفيد بوجه عام أن نميز بين أنواع وأنماط متعددة من المأسى ، فليس هناك قالب واحد للمأساة . ولهذا كانت بعض آراء «أرسطو» تنطبق بصورة أفضل على «شكسبير» من انطباقها على «إسخيلوس» و«سوفوكليس» ، ومعظم مأسى «شكسبير» تثير فينا دافعى الشفقة والخوف وهما الافتعالان الرئيسيان اللذان تدور حولهما نظرية «أرسطو» في المأساة ، ولعل أوضح مثالين على هذا مسرحية «الملك لير» ومسرحية (هاملت) .

ولا يعنى «شكسبير» بترتيب الأحداث اعتناؤه بتصوير الشخصيات وجمال الشعر . وقد لاتكون (هاملت) ذات حبكة درامية مُحكمة ، وإنما تكن جاذبيتها في تصوير شخصية (هاملت) نفسها . أما الكشف أو التعرّفات التى يسميها «أرسطو» - recognitions فهى كثيرة في مأسى «شكسبير» فالملك «لير» مثلا يكتشف حقيقة الشخصيات المحيطة به شيئا فشيئا . وكذلك يفعل (تيمون Timon) في كشفه لنقاعة أصدقائه .

المساوية تعتمد على تصادم ، فإن إسقاط هذا التناظر في فرد واحد يبعث على الحرج من وجوه شتى ..

ومهما يكن من أمر فإن «هيجل» يرى أن معظم دوافع أبطال «شكسبير» ، مثل (هاملت) والملك (ليو) و (مكبث) دوافع أحادية الجانب ، وليس الحق كله في جانبها أو الشر كله ضدها . وعنصر الذاتية والفردية واضح كل الوضوح في مسرحيات «شكسبير» ، فالأفراد فيما يعانون من عواطف يتقادون بطبائعهم وشخصياتهم ، لا لأنهم مبررون فيما يفعلون ، بل لأنهم جُبلوا على هذا الطبع أو ذاك .

والتقدم الرئيسى الذى أنجزه «هيجل» على من سبقه من الفلاسفة فيما يتعلق بالمأساة أنه بدأ يتساءل : ما هو الجوهر أو اللب في كثير من مسرحيات «شكسبير» ؟ فما هو ذا ينتبه إلى المعنى الكامن وراء المسرحيات ، أو ما يسميه «كلوفلمان» : (البعد الفلسفى) وهذه خطوه تصب لـ «هيجل» غير أن الاعتراض الرئيسى الذى يوجه إليه هو أنه لم يكن منهجيا بصورة ، والمطلوب منه هو مزيد من التحليل المدعم لعدد قليل من الشعراء ، ولبعض المسرحيات المهمة بالذات .

وقد يحسب لـ «هيجل» أيضا أنه في ملاحظاته المتناثرة قد وصل قبل كثير غيره من النقاد إلى أن بعض المسرحيات الحديثة ، لا تندرج تحت باب المأساة أو الملهاة ، بل هي شيء وسط بينهما ، كما وصل أيضا إلى أن ما يريده المنقرج الحديث ليس مزيدا من الآلام والأحزان على المسرح ، ذلك أن الواقع يبدو لنا مظلما بما لا يحتاج إلى فصل بيان ، وبذلك يكون «هيجل» قد مهد لما يعرفه بالكوميديا السوداء ، أو (الترافيكوميك) ويكون قد فتح سرح (العبيث) أوسع الأبواب .

ومن الفلاسفة المحدثين الذين نظروا في مسرحيات شكسبير وقدروها تقديرا عظيما كان الفيلسوف الألماني «هيجل» الذى جمع بين الثقافة الواسعة والبصيرة النافذة ، غير أنه لم يضع نظرية متكاملة للمأساة وإنما كانت له أفكار ونظرات واتجاه يميل إلى التعددية في وجهة النظر . وقد استبدل بالصراع ما أسماه بالتصادم المأساوى tragic callision ويقدم «هيجل» في دراسته لعلم الجمال وفقا لترتيب تاريخى ، فناقش في محاضراته المأساة الإغريقية القديمة ، ليضع في مقابلها المأسى الحديثة ، وبخاصة مسرحيات «شكسبير» فيقول : إن أبطال المأساة الكلاسيكية القديمة يواجهون مواقف ، لو أنهم قرروا فيها بحزم التحيز لدافع أخلاقى هو وحده الذى يتلازم مع طبيعهم الذى تم تشكيله نهائيا ، فإنهم يضعون أنفسهم بالضرورة مع السلطة الأخلاقية المهيمنة أيضا التى توجههم .

ويضى «هيجل» قائلا : «وفي المأساة الحديثة تقر الشخصية في خصوصيتها — من ناحية أخرى — بما يتفق مع رغباتها الذاتية واحتياجاتها ، والمؤثرات الخارجية .. الخ ، وسواء اختارت ما هو مبرز أو انسلقت إلى الظلم والجريمة ، فهذا امر عرضى . وهنا قد تتطابق الغايات الأخلاقية مع الشخصية : غير أن هذا الوفاق قد لا يؤلف الأساس الجوهرى والشرط الموضوعى للعمق المأساوى والجمال .

ويرى «هيجل» أننا : «نلتقى في المأساة الحديثة بشخصيات متقلبة في كثير من الأحيان ، وبخاصة نلتقى بانمط تعانى من عاطفتين ترمى كل منهما بالشخصية من قرار إلى آخر ... ومع أن الحركة

يتوقع المرء من «شوينهور» أن يدرك كل هذا ، لأنه أكد شمولية المعاناة أكثر من أى فيلسوف آخر سبقه .
 وفي هذه المسألة بالذات كان يشعر بقرابته لـ «بودا» ،
 وشمولية المعاناة هي أولى الحقائق الأربعة التي توصل
 إليها بودا .

ومن المعروف أن «شوينهور» وضع نظرية مهمة في
 المساسة ، والواقع أنه أفرد صفحات لثلاث مخفية للأمال
 عن هذا الموضوع : صفحات ثلاث في كتابه الرئيسي :
 (العالم كإرادة وتعلل) وصفحات ست في نهاية الفصل
 السابع والثلاثين من الجزء الثاني الذي لا يضم سوى
 ملاحق للجزء الأول ولأيزيد الملحق شيئا عن عرض
 الدعوى الأصلية سوى شيء من الاستفاضة يقول
 «شوينهور» إن استمتاعنا في المساسة لا يرجع إلى ما هو
 جميل ولكن إلى ما هو جليل sublime بل إن هذا الاستمتاع
 هو الدرجة العليا من هذا الشعور بالجليل . فنحن في
 استمتاعنا بالطبيعة ننصرف عن الصلحة الشخصية
 باتخاذ موقف التأمل الخالص ، على حين أننا في
 مشاهدتنا للمساسة ننصرف عن الإرادة إلى تأمل الحياة
 ذاتها . وفي المساسة نواجه الجانب الرابع من الحياة ،
 ونشاهد شقاء البشرية وتعاستها وسيادة ما هو غرضي
 عارض ، وتلوث الخطأ ، وسقوط الشخص العادل
 وانتصار الشرير .. وهكذا يوضح العالم في أبهى صوره
 أمام أعيننا ، وهذا مايدفعنا إلى الإعراض عن الحياة
 والزهد فيها لا الإقبال عليها والحياة يواجه عالم لا تستحق
 تعلقت بها ، وقيمة المساسة أنها تسمح بنا إلى إدراك أن
 الحياة لا يمكن أن تمنحنا الرضى الصادق . وفي دفعنا إلى
 الزهد ، تكمن روح المساسة . ويرى «شوينهور» أن روح
 الزهد نادرا ما تظهر في المأسى الإغريقية ، ولهذا تتوغل
 المساسة الحديثة — ويقصد بها المساسة الشكسبيرية —

«لماذا نستمتع بمشاهدة الام الآخرين وأحزانهم على
 المسرح بينما لا نستمتع بها إذا أصابتنا شخصا ؟» هذا
 هو السؤال الذي حاول الإجابة عليه ثلاثة من كبار
 الفلاسفة الحديثين هم : «هيوم» و «شوينهور»
 و «نيتشه» .

يجيب بعض المفكرين على هذا السؤال بأن المساسة
 تخرجنا من الضجر والملل اللذين نعيش فيهما ،
 ويرفض «هيوم» هذا الرأي لأن كثيرا من الناس الذين
 لايشعرون بالضجر أو الملل يقبلون على مشاهدة المأسى .

ويرى «هيوم» أن اللذة والألم لايبعد أحدهما عن
 الآخر كثيرا .. فالألم البسيط يمكن أن تتولد عنه اللذة .
 والمواطف جميعا إذا اثبتت بالبالغة والبيان ، يمكن أن
 تكون لذيدة إلى أقصى حد . والمساسة محاكاة والمحاكاة في
 حد ذاتها لذيدة ممتعة دائما .. .

من الواضح أن نظرية «هيوم» نفسية وليست فلسفية
 غير أنها تنتمي إلى نوع من علم النفس يمارسه الفلاسفة
 في بعض الأحيان ، ولايمارسه علماء النفس المختصون .
 ويمارسه هيوم ، هو أنني في المأسى العظيمة أكون متروطا
 أنا نفسي فيها . وشطر من المتعة يرجع إلى متعة التعرف
 أو التعرف حين أرى أحزاني وألمى على المسرح أو في
 لوحة تشكيلية والمشاركة في الألم هو شطره إلى نصفين .
 فيها أنذا لم أعد وحدى ، والربح الذي يصوره الشاعر
 يحرزني من السجن الذي أسرني فيه الربح وهنا أشعر
 بأن القدر لم يختصني وحدى بافطع مصيرفانا إذن محفوظ
 نسبيا هذه هي (نظرية التعرف) المسيح على الصليب
 هو أنا — لقد عانى المسيح من الألم لكي يجعلنا نتخلص
 من الآثام .

على المسألة الإغريقية . وعنده أن «شكسيرة» أعظم من «سوفوكليس» و«جوتة» أعظم من «يوريبديدس» ليس في المأساة الإغريقية أى نوع من الزهد . وما فيها من استسلام للموت في بعض الأحيان يأتي بعد الاطمئنان إلى رفاهية الشعب أو بعد تحقيق الانتقام .

وخلاصة القول في نقد نظرية «شوبنهاور» هو أنه يفتقر إلى الحس بفهم المأسى ولا يبلغ قمة «هيجل» بوصفه ناقداً !



كان «نيتشه» في بداية أمره — تلميذاً مخلصاً لـ «شوبنهاور» غير أن كتابه (مولد المسألة) قائم في الواقع على أساس أن نظرية «شوبنهاور» في المسألة خاطئة خطأ لا سبيل إلى علاجه . ويقف المؤلف دون تردد إلى جانب «نيتشه» حين يتحرر من نفوذ «شوبنهاور» وإن كان يوجه إليه النقد في عدد من النقاط .

ويرى «نيتشه» أننا نجس بعد مشاهدة أى مأساة بما يسميه (الارتياح الميتافيزيقي) وهو مصطلح ندم فيما بعد على استخدامه وهذا الارتياح نجم عن : «الشعور بأن الحياة قائمة في قاع الأشياء قوية متعة غير قابلة للدمار ، رغم تغير المظاهر .

ويرى «نيتشه» أن : المسألة تقول « نعم ، للحياة في أغرب وأشق مشكلاتها إنها إرادة الحياة التي تبتهج في حالة استهلاكها بل في حالة التضحية باسمي أنماطها — وهذا ما سميهِ الطابع الديونيزي ، وهذا ما ظننت أنه الجسر المؤدى إلى سيكولوجية الشاعر المأساوي . لا من أجل التحرر من

الرعب والشفقة ، أو من أجل تطهير المرء من أثر خطيئته بتفريقها العنيف لشحناته العاطفية — كما ذهب إلى ذلك أرسطو — وإنما من أجل أن يكون المرء نفسه البهجة الأبدية للصيرورة ، عبر كل رعب وشفقة — تلك البهجة التي تضم حتى متعة التدمير وهنا المس مرة أخرى النقطة التي بدأت منها ذات مرة وهي أن مولد المسألة ، كان أول مقاومت به من إعادة تقييم كل القيم .

البطل الديونيزي عند «نيتشه» يشبه (هاملت) : فكل منهما قد نظر بصدق ذات مرة إلى ماهية الأشياء ، واكتسب كل منهما المعرفة ، وقام الثنيان بكبت الفعل ، ذلك أن الفعل لا يستطيع أن يغير شيئاً من الطبيعة الأبدية للأشياء ... المعرفة تقتل الفعل : والفعل يتطلب القنعة الوهم : هذا هو مذهب هاملت وعندما يصبح الإنسان في وعى بالحقيقة التي تراعت له ذات مرة ، لا يرى الآن سوى الرعب في كل مكان ، أو عبثية الوجود ، فيصاب بالغفياض . وهنا ، عندما تتعرض إرادته لأعظم الأخطار ، يقرب الفن كالمسحرة الخبيثة بالعلاج التي تجلب الخلاص . فهي وحدها التي تعرف كيف تحول هذه الأفكار المثيرة للغفياض عن قفازة أو عبثية الوجود إلى أفكار يستطيع أن يتعايش معها الإنسان ...

وفي فقرة شهيرة لـ «نيتشه» يقول : «إن ماتتكون منه اللذة التي نستخلصها من المسألة هو القسوة» غير أن المؤلف يذهب إلى نقيض ذلك تماماً فيقول : إن المسألة تعتمد في تأثيرها على التعاطف مع أولئك الذين يتعذبون ، ومن ثم فإنه قوة إنسانية بعمق ، على حين أن الملهاة هي التي تعتمد على القسوة .

الظاهرة ذاتها ... ويمضى «شيلر» قائلا : «بحتى تعريف «أرسطو» الشهير بأن «المأساوى هو ما يثير فينا الشفقة والخوف» هذا التعريف لا يخرنا إلا بما تفعل المأساة ، ولا يخرنا بشئ عن ماهيتها . ولكى نبدأ نقول : «إن المأساوى هو صفة للأحداث ، للمقادير ، للشخصيات .. إلخ ، الذى نذكره ونحسده فيها ... إنه نَصٌ ثقيل بارد يصدر عن هذه الأشياء نفسها ، ضوء معتم مشع يحيط بها وفيها صفة معينة من العالم — وليست من أنفسنا أو مشاعرنا أو معاناتنا للشفقة والخوف — يبدو أنها تهبط علينا .

وهنا نلمس محاولة اتباع «هوسلر» جميعا للفصل بين علم الظواهر وبين كل من علم النفس وعلم الإنسان (الأنثروبولوجيا) ، ففى هذه الفقرة السابقة يريد «شيلر» أن يقول إن المأساوى شئء فى طبيعة العالم والتكن ، وليس علينا إلا أن نमित عنه اللثام ، فالمأساوى يوجد خارج أنفسنا ، فى الأحداث ذاتها ، وفى الأشياء ذاتها بغض النظر عن تجاربنا وعواطفنا . فالمأساوى شئء غير قابل للرد أو الإحالة إلى علم النفس .

والالم يكن شيلر معنياً بربثات أى شئء ، وإنما هو يكتفى بأن يعرض علينا ، فليس غريباً أن تكون بُرْزته قطعية dogmatic ، فهو يخرنا بما يراه واضحا ، وما يتبغى أن نراه نحن أيضا بوضوح ، بعد أن يقوم بتعليمنا . ولكن إذا تساعنا : ما هو الحق الذى يجعلنا ننق فى ادعاءات «شيلر» فنسأل بأن ما يصفه بالمأساوى هو مأساوى حقا ، كانت إجابته الضمنية هى «أنه يرى الحق ويخبرنا به» !

وكما كان «افلاطون» يندد بشعراء المأسى وهو واثق من نفسه دون أن يحاول اختيار صحة أحكامه وتعميماته

كان الفيلسوف الألمانى المعاصر «ماكس شيلر» Max Scheler هو آخر من تعرض له «كاولهان» بالتفقد والتفديد فيما يتعلق برأئه فى المأساة والسؤال المحورى الذى وضعه «شيلر» فى بحثه «عن المأساوى» On The Tragic هو : «هل بعض الأحداث مأساوية بطبيعتها ؟» ويحاول «شيلر» الإجابة على هذا السؤال بقوله : «حيثما يوجد لحسب الأعلى والأبنى ، والتنبيل والخسيس يوجد ما يمكن أن يشبه الحدث المأساوى» وعندما يهزم الإنسان الخير إنسانا شريفا ويعمل على سقوطه لانسمى ذلك حدثا مأساويا ، وكذلك حين يهزم الرجل التنبيل إنسانا وضعيا ، ذلك أن القبول الأخلاقى يستبعد هنا الانطباع المأساوى وهذا شئء مؤكد .

وقد كتب «شيلر» هذا الرأى عندما كان أشهر تلاميذ «هوسلر» مؤسس المدرسة الظاهرية فى الفلسفة ، وعلى حين كان الأستاذ معنياً بالمنطق والرياضيات ، كان توجه «شيلر» أكثر إنسانية واهتماما بالأخلاق والأدب . وقد أسهم إسهاما مبكرا فى علم الجمال من وجهة نظر علم الظواهر : الفينومينولوجيا . وفى الصفحة الأولى من بحثه الذى ذكرناه أنفا يقول «شيلر» : «إيا كان تأمل أشكال المأساة الباقية مفعرا لمعرفة ماهو المأساوى ، فإن ظاهرة المأساوية ليست مشتقة مع ذلك من العروض الفنية . ذلك أن المأساوى عنصر جوهرى فى الكون نفسه . ولابد أن تحقوى المادة التى ينسبها العرض الفنى والشاعر المأساوى إلى نفسه — لابد أن تحقوى على الخامة الخلق لهذا العنصر . وإذا كان لنا أن نحكم بوجود «ماهو مأساة حقيقية» ، فينبغى أن نكتسب أولا حساسا خلاصا على قدر الإمكان بهذه

اليس مقتل ملايين البشر في الحريين الأولى والثانية .
وهلاك ملايين الناس في المجاعات الكبرى التي اجتاحت
الهند وبعض البلاد الأفريقية — اليس هذا كل
ماساوى؟ وهناك كثير من الناس يعتبرون اغتيال «جون
كنيدى» مأساة ، ومصرع «الخير كلى» المبكر في حادث
سيارة ، فاجعة مروعة ، وكذلك اغتيال «غلندى» داعية
للسلام واللاعنف . وتوطد أمريكا في الحرب الفيتنامية
وإلقاء القنبلة الذرية على «هيروشيما» و «نجازاكى» .

من الغريب إذن أن يشيع في عصرنا هذا الحال
بكل هذه الماسى والفواجع الرأى القائل بأنه لا مجال
فيه لكتابة المأساة واصحاب هذا الرأى يستندون
أولا : على الانتقار المزعوم إلى الأساطير المألوقة التى
تُسَمَد محتا للمسى ، والشاعر الإغريقى كان يرجع إلى
الماضى البطولى ، غير أن مأساة مثل لمساءة (الفرس) التى
كتبها «إسخيلوس» تكذب هذه الحجة ، ذلك أن هذه
الحرب ترجع إلى الماضى القريب الذى عاشه الشاعر
وجمهوره . كما أن «شكسبير» لم يلجأ أبداً إلى أساطير
مألوقة لكتابة أية مأساة من ماسيه . وثانياً : هناك
الافتتان بالنجاح ، وخصوصا النجاح على الطريقة
الامريكية ، وهذا الافتتان لا يصبغ المأساة لأن الجماهير
تحجم عن الإعجاب بخصوب الفشل النبيلة ، وتريد مكافأة
النبالة ، وإن تكون المعاناة وقتية ، ولا يحبون أن يروا
البطل الشجاع وقد حطمت السطحية والابتذال
والسوقية . وألرد على هذه الحجة هو أن الجماهير
الاثينية لم تكن بأفضل من الجماهير الحديثة . بل إن
«أرسطو» نفسه يشكر من ضعف الجماهير الذين
يحبون دائماً مكافأة البطل الضئير ومعاقبة الشرير في نهاية
المرحمة . وأضاف إلى ذلك أن الشعراء يسعون إلى تلقى
الجماهير . وكان «يوربيديس» يخسر الجوائز . دائماً في

بالرجوع إلى مسرحيات «إسخيلوس» و «موسفوكليس»
و «يوربيديس» نفسها ، فكذلك فعل «شيلر» في القرن
العشرين وهو فيلسوف من أفضل أتباع المذهب الظاهرى
وإن لم تكن له موهبة «اللاطون» الشعاعية . وقد انته
الثقة في نفسه فيلسوفاً ، أحكم من الشاعر لأن له القدرة
على رؤية الأشياء . ولا يزعم «شيلر» بالطبع أن هذه
القدرة مقصورة عليه وحده دون الفلاسفة الآخرين ، ومن
ثم كان عليه أن يكلف نفسه عناء مناقشة آراء من سبقوه
من الفلاسفة في هذا المجال ؛ وإن كان يعتقد أن شعراء
الماسى قد أخطأوا بشئ من معرفة «الماساوى» فقد كان
من واجبه أن يتعلم منهم . غير أنه لم يفعل هذا ولا ذلك ،
لأنه واثق من أن لديه طريقة ممتازة لرؤية ما يريد ، غير
أن ما يراه كان أشياء أراها ، وبخاصة في مؤلفات
«هيجل» أو لعله سمعها في بعض المناقشات . وحين
يُسْتَعَد الحاج العقل والضمير الدقيق للبيئة
وللنظريات المعارضة ، فإننا نتوقع دائماً هذه النتائج
العشوائية ولم يخطر له على بال أن للمأساة والفهوم
الماساوى تاريخاً طويلاً .

أما عن سؤالنا عن إمكانية كتابة المأساة في عصرنا
الحاضر فيبدو متسماً بالمفارقة ، لأن عصرنا للحاضر
ماساوى من كل الوجوه وإذا لم تكن قد شاهدنا الماسى
تُعرض أمام أبصارنا وتحت أسملنا فمن ذا الذى
شاهدها ؟

ولكن هل الأحداث ماساوية بنفس المعنى الذى تكون
به المسرحيات ماساوية ؟ أهناك معيار نقيس به ماسو
ماساوى ؟ وهل من الممكن أن نكتب اليوم ماسى كما كتبها
شعراء اليونان ، وكما كتبها «شكسبير» ؟

المسابقات لأنه مكان مأساوي أكثر من اللازم، ثالثاً : هناك انصراف عام يتنامى عن الإيمان بالرجال العظماء . ففي العصر الديمقراطي الذي تعتقد فيه الشعوب أن الناس جميعاً سواسية ، ولأن كان هناك أشخاص أنجح من غيرهم ، فإن الفحص النفساني الدقيق يثبت أنهم إنسانيون مثل بقية البشر . غير أنه يرد على هذه الحجة بأن كاتب المسرحية الحديثة قد لا يهيم كثيراً أن يكتب مأساة تسير في الاتجاه المعاكس للشعور السائد بين الجماهير .

وإذا كان المسرح الإغريقي القديم والمسرح الشكسبيرى لم يجمع عن عرض المعاناة الصارخة وعذاب الأبطال فوق خشبة المسرح ، فإن الكتاب المحدثين يميلون إلى الامتناع عن عرض الأموال والفضائح على خشبة المسرح ، ويستبدلون بذلك شيئاً أكثر لباقة وحضور بديهة ، وعصرنا هو عصرنا الأجناس الأدبية التي تمتزج فيها القوالب والعروض ، وأصبحت المأساة الخالصة مستهجنة بل منفرة في كثير من الأحيان ، ولهذا حلت محلها الكوميديا السوداء ، وأصبح المسرح الحديث — كما لم يكن من قبل — ساحةً للتجريب ، وصار الانجباس داخل القوالب القديمة شيئاً لامنحى له ، ولم يعد مجالاً لتقليد «سوفوكليس» أو «شكسبير» وليس هذا مقصوداً على المسرح وحده ، بل إنه يسرى على الفنون جميعاً . فلم يعد هناك من يكتب موسيقى مماثلة للموسيقى التي كان يكتبها «بالسترنيا» أو «مونتفردى» «Monteverdi» أو يرسم لوحات كذلك التي كان يرسمها «رمبرانت» أو «رافائيل» .

وقد استُبدلَ بالبطل المعذب الضحية المعذبة تدريجياً ، وحل محله البطل السلبى محل البطل النبيل الإيجابى .

غير أننا لا نعدم وجود أبطال مشابهة لأبطال المنى القديمة ، وعلى سبيل المثال نرى أن «ويل لومان» بطل مسرحية (البائع المتجول) لـ «آرتور ميللر» شبيهاً بأوديب من حيث أنه يكتشف هويته شيئاً فشيئاً . وتجد التوقعات الحديثة إشباعها حين ترى على المسرح بطلاً يتخذ قراراً خطيراً يؤدي إلى دماره .

وهناك من ناحية أخرى المسرح الملتزم أو المسرح الهادف . ففي مسرحية مثل (الجنود) التي كتبها هو خهوت التي تعد مزيجاً من المأساة والتاريخ والدعابة ، نداء حار إلى وضع قانون دولي لتعريم قذف المدنيين بالقنابل وهناك يخطر هذا الكاتب خطوة يتجاوز بها ما أراده من قبله الشاعر الألماني «هردرش شيللر» من استخدام مسرحه كوسيلة للتربية الأخلاقية، فيحاول تغيير موقف الناس من بعض القضايا المعاصرة فهو في هذه المسرحية ملغزم engage بالمشى الذي يقصده «سفرقره» . وليست هذه المسرحية مأساة خالصة ، ولكنها نوع جديد من الدراما الحديثة يقصد بها إثارة الجدل بين المؤرخين والنقاد وعمامة الجماهير . وهذا بالضبط هو مايرمى إليه «برنولت بريشت» بمسرحه الملحمى .

ولم يكن «بريشت» يبغي على الإطلاق كتابة مأساة ، فقد كان معارضا صريحاً لما أسماه (بالدراما الأرستقراطية) وحاول إنشاء مسرح جديد هو ما يعرف بالمسرح الملحمى . وتقوم فكرة هذا المسرح على أنه لا يدعوا المتفرج إلى تلمس شخصية البطل ، ولا يقدم لنا تطهيراً لمواطننا المكبوتة ولكنه يشند أن يفكر الجمهور في القضايا المعروضة عليه . غير أن «بريشت» كان فناناً كما كان مفكراً ، ومن ثم فقد كان للادعى نصيب في أفضل مسرحياته . وفي مسرحية مثل (الأم شجاعه) نجد أنه يتجاوز كل

مسرحياته ، ليلبلغ درجة من الوجداني *Pathos* قلما نجد لها نظيرا في مسرح القرن العشرين .

وكان «بولشيتش» يعتبر نفسه ملهماً ، ويلقى بديروسة صراحةً في مسرحياته ، غير أن «كلوفلمان» كان يرى أن مضمون أفكاره لا يخلو من سذاجة وصيبانية ، ولا سيبل إلى مقارنة مسرحياته الفكرية — ومنها «جالييليو» على سبيل المثال — بمسرحية من هذا النمط — «سارتري كيمسرجية (الأيدي القلرة)» . وقد كان بريشت مخطئاً حين افترض أن رفضه للتقمص والتطهير يدفعنا إلى التفكير ، على حين كان شعراء المأساة اللدنامي يتفنون على العواطف وحدها ، ولا يثيرون الفكر . غير أن مسرحية مثل (انتيجون) لسوفوكليس تؤدي بنا إلى التفكير في العصيان المدني ، ومسرحية (أوجيب ملكاً) تؤاد فينا شركراً فيما يتعلق بالعدالة ، وتثير فينا أفكاراً عن الذنب والمسئولية . وكان «يوريببديس» يدفع جمهوره إلى فحص الإيمان والأخلاقيات السائدة . والمصرح الملصق يخرج على التقاليد حقا حين يتجنب عرض التعقيدات وجانبى الصراع أو أطرافه ، ولكنه عندما كان يلح على أنه يحاول أن يدفع الناس إلى التفكير ، لم يكن يبين إلا عدم معرفته بمعنى التفكير ! ذلك أنه كان تبسيطياً لا يدرك الفرق الدقيقة إلى أقصى حد ، وينشد الوصول إلى الجماهير . غير أن «سارتري» الذى كان مفرطاً في إدراكه لتلك الفرق الدقيقة قد نجح في الوصول إلى نطاق أوسع من الجماهير .

وإذا كان بريشت معادياً لـ «مسطو» ، فإنه كان الفلاطوني صريحاً ، إذ يؤمن بما أسماه كلوفلمان «الشمولية الضخمة» كما كان يؤمن بها «الفلاطون» وكان يوافق أيضاً على السماح للكلام بالكتب إذا اقتضى الصالح العام ذلك ، وأنه من واجب الشعراء أن يساعدوا

في تنفيذ السياسة العامة ، بدلاً من التعبير عن مشاعرهم وخيالاتهم وهنا أيضاً يسير في ركاب «الفلاطون» ويؤثر الملصق على المأساة . وكانت أهدافه السياسية — بوصفه كاتباً مسرحياً — ترمى إلى مهاجمة النظام القائم ومحاربة القيم والتعاطفات والأبطال البورجوازيين .

يقول «كلوفلمان» في كثير من الثق إن العصر الحاضر صالح لكتابة المأساة وإن يكن ذلك في قالب آخر مختلف كل الاختلاف عن قالب المأساة الإغريقية أو الشكسبيرية هو قالب الكوميديا السوداء ، أو المأساة الملهاة (التراجيكميك) .

ويرى كلوفلمان أن المفترج الحديث للدراما يتقصر هذه الشخصية أو تلك ، وينظر إلى الموقف الواحد من منظورات مختلفة ليوازن بين المزايا والنقصان في كل منظور . ول هذه العملية تتسع تعاطفاتنا الإنسانية وتزد لتشمل الشخصيات المغايرة لنا ، وتقودنا المسرحية إلى التساؤل فيما نأخذه من حياتنا اليومية مأخذ التسليم ، وبهذا تزداد ملكة النقد عندنا حدة ورهافة ، ونصبح أكثر تشككاً وأعمق إنسانية .

عصرنا الحاضر هو عصر التجريب . وهذا الحكم لا يهزم العصر الإغريقي من هذه الصفة ، فكل مأساة كتبها شعراء الإغريق اللدنامي كانت تجربة قائمة بذاتها ، وكانت تجديداً في القالب والمضمون على السواء .

ومن المؤكد ، مع مرور الأزمنة والعصور ، ومع ظهور وسائل جديدة في القراءة والنقد ، أن تبرز طرائق جديدة في العرض وكتابة المسرحيات ، والأيام حبال تلدن كل عجب ، كما يقول الشاعر العربي القديم .

معضلة التراث

١ -

في حكاية الرحلة الخامسة من حكايات رحلاته السبع ، يحكي السندباد قصته مع « شيخ البحر » ، إذ بعد أن تحطمت مركب السندباد ، ولقت به الأمواج إلى جزيرة جميلة ، ملأى بباسق الشجر وعطر الزهر وطيب الثمر ، صادفه شيخ مليح ، جالس عند ساقية على عين ماء جارئة ، مؤثراً بإزار من أوراق الشجر ، فتنا من السندباد وسلم عليه ، فحرك الشيخ رأسه ، وأشار بيده أن أحملني على رقبتيك وانتقلني من هذا المكان ، فحمله السندباد على كتفيه ، وأحاط رجله برقبته ، وانتقل إلى المكان الذي أشار إليه ، وقال له أنزل على مهلك ، فلم ينزل الشيخ ، وأحكم رجله على رقبة السندباد ، وظل يخنقه ويضربه بساقيه اللتين تحولتا إلى مثل أرجل الجاموس في السواد والخشونة ، وضيق وثاقه على السندباد ، لا يفارق رقبته ليلاً أو نهاراً . رمى السندباد المسمى يحمل كراها ، لا يستطيع فكها من « شيخ

البحر » الشيطاني الذي خادعه عن نفسه ، أو خادعت السندباد نفسه عنه .

ويبدو أن علاقتنا بالتراث تشبه علاقة السندباد بشيخ البحر في أكثر من جانب منها ، فالتراث يخادعنا عن أنفسنا أو نخادع أنفسنا عنه ، نقبل عليه بأوهام سرعان ما تجعلنا عبيداً له ، أو تجعل منه حضوراً يقبض بأطرافه على رقابنا ، فيعزل خطونا ، ويقرئنا إلى حيث يشاء في أحد أزماته ، بدل أن نقوده نحن إلى ما نشاء من أزماننا ، وكالسندباد في الحكاية ، تقترب من التراث ، نعد إليه يد العون ، لعل ثوابه يحصل لنا ، فهذا بنا نحن الذين نلتصق العون منه والعون عليه . وكالسندباد أيضاً ، لا نأبث أن نستسلم لقدرنا ، ونحيا حضور التراث أتناها ، ونماني امتداده نقلاً وتقليداً ، فنفقد القدرة على أن نبذل في حياتنا ، ونفقد الدافع إلى أن نصنع هذه الحياة على أعيننا .

مؤكد أننا لن نقترف شعائر القتل الفرويدية التي قام بها السندباد ، عندما أتى بشيخ البحر - الشيطان أخيراً من على اكتافه ، وأخذ صخرة عظيمة ضربه بها وهو نائم ، بعد أن تمتع السكر الشيخ الشيطاني ، كما لو كان السندباد يقول في نفسه ما قاله أبير تمام :

فنفكك قط أصلحها

ودعنى من قديم أب

ولكننا نستطيع أن لا نقع في الحيلة التي وقع فيها السندباد ، ونهني على التراث في حضوره الخالص الذي لا ينسفه حضورنا ، ونؤكد وضعه التاريخي الذي لا يتكاثف إلا بالوعي بوضعنا نحن ، هنا ، والآن ، في التاريخ . وهذا يمكن أن نفيد منه دون أن نخسر وجوبنا ، ونقبله بعضاً من وعينا التاريخي دون أن نغلق وعينا ، ونقاربه مقارنة العقل النقدي الذي يبدأ من أسئلته هو دون أن يستعير أسئلة غيره ، والذي يحاول نفسه بنفسه عندما يسقط وعيه الخدعي على مكتوباته ذاتها ، دون أن يقع في حيلة شره ينأى به عن الاتفاق اللانهائي للتجربة الحية التي يبدعها وتبدعه .

والبداهة في ذلك أن نعرف أن أي مقارنة للتراث تتم من داخل المجتمع لا من خارجه وفي لحظة تاريخية لها خصوصيتها ، وأن هذه المقاربة جانب من الحياة الفكرية لهذا المجتمع ، ومن ثم الحياة الاجتماعية ككل . وإذا تشكل كل مقارنة من هذا النوع إلتجاء لمعرفة جديدة بالتراث ومن يقاربه على السواء ، فإنها تشكل جانباً من الحياة الفكرية للمجتمع الذي تتم فيه ، من حيث علاقات إنتاج المعرفة وأدواتها ومن حيث شريطها وأفاقها ومن ثم تشكل جانباً من الحياة الاجتماعية لهذا المجتمع ، خصوصاً ما ينطوي عليه فطها المعرفي من أمل ضمني ،

أو رغبة مطلنة أو مكبوتة ، في تغيير هذه الحياة بما تحلقه المقاربة نفسها ، أو بما تحلم أن تحلقه من تقدم يتناسب وأهميتها ، وفاعلية الغاية التي تحرك أسئلتها المضمره أو المطلنة : كيف تقارب التراث دون أن نقع في حيلاته ؟ وكيف نفيد منه دون أن نقع في أسرهِ ؟ وكيف تكون المقاربة إسهماً في تحقيق تقدم المجتمع الذي يحيط بها وتتعلق منه في الوقت نفسه ؟ وأول خطوة في الإجابة عن هذه الأسئلة أن نحدد الأوهام التي تنسرب في فعل مقاربتنا التراث ، وتعكر علينا الرؤية ، فتقلدنا القدرة على الحضور الموازي لحضوره ، وتضلنا عن طريق الإسهام في تقدم المجتمع الذي ننتمي إليه ونحلم بتغييره .

— ٢ —

وأول هذه الأوهام أننا نقارب التراث لا مقابلة المواجهة المتكافئة الطرفين ، بل مقابلة اللاند بأصل يحتسى به ، ويغفر إليه من عجز الحاضر وهوانه ، والشعور فيه بالانتكسار والإحباط أو الحصار . ويحدث ذلك عندما نحجز عن رؤية إمكان للتقدم في الحاضر والمستقبل ، فننتكسر على أقطابنا ، غائبين إلى ما يبدو شبيهاً بالرحم ، في نوع من الآلية الدفاعية التي تنفي سلب الحاضر بإيجاب الماضي ، والتي تفر من قبح ما هو كائن بواسطة التأسى بما قد كان ، عملاً ببيت أحمد شوقي :

وإذا فلك التفتت إلى الناء

ففي قلبك غلب عنه وجه الناس

ويقدر ما نرى في الحاضر وإقما عاجزاً نرى في التراث ماضياً مشرقاً . ونستبدل بكل صفات السلب الملاحقة للحاضر صفات الإيجاب المتخيلة في الماضي ، فنرى في

التراث واحة مشرقة ، كنزا لا تفلد عجائبه ، لحظات لم تعرف الهزيمة أو الانتكاس أو الانحدار ، كأن كل ما ينتمي إلى الماضي التراشي هو الصورة الجميلة المقابلة لصورة الحاضر القبيح . هكذا ، يقوم التراث بوظيفة تعويضية ، عفاها مبدأ الوهم وليس مبدأ الواقع ، وسحر المخيلة وليس وعي المواجهة .

ويتصاعد الدور الذي تؤديه وظيفة التعويض بتصاعد توتر وعي « الأنا » بمشكلات التحول الحادة ، أو الصدمات الجذرية ، تلك التي تنتزع « الأنا » من سياقاتها ، وتضعها على عتبات مراحل جديدة لم تكن تتوقعها ، ولا تدرك ما هي نتائجها ، فتولد « الأنا » بالمتوهم من ماضيها ليزداد شعورها بالأمان في مواجهة المفترقات التي تمصف بوجودها كله . وإذا ازدوج الخوف من المستقبل المتغير بالوعي بانكسار الحاضر ، فإن الصورة المرتبطة للتراث ، في تجلياتها التعويضية ، تدور أشبه بتجليات الأب الحائى الذى يفر إليه الطفل المذعور من كل ما يخيفه في الحاضر أو المستقبل . ويستبدل الطفل بالمرء الأوديبى على الأب الامتداد المتكرر منه ، أو التبعية المطلقة له ، مستعيدا بعض ما ورثه عن أسلافه بأن التقليد أربح له ، والمقام على إثر من سبق أولى به وأمن .

في هذا المستوى ، يغدو التعويض بالوهم استجابة لمخاطر الحاضر ، وعلى رأسها « الآخر » الأجنبى الذى يهدد الأنا بتفوقه ، ويدهها بمنجزات تقدمه ، ولا يتوقف عن إشعارها بالمعجز والتفلف والتبعية ، وما هي لحدات الخليج الأخيرة تثبت ذلك ، فقد كشفت عن هجز الأنا القومية بالقدر الذى كشفت عن قدرة « الآخر » الأمريكى الألبانى ، وكشفت عن أحدث تكنولوجيا الدمار التى

تلقى على تكنولوجيا التقدم ، في مواجهة الأنا القومية التى لا تملك أو تقدر أن تنتج شيئا من هذه أو تلك ، ولا تستطيع سوى أن تتطلع إلى الاعلام الأمريكية ترفوف بين أيدي المرومين بغزو الأشقاء كأنها بالونات العيد أو التعاليد السمرية للأمن والأمان وكلما ازداد وعي « الأنا » بفداحة المسافة بينها و « الآخر » ، وكلما تحول تقدمه إلى أدوات لاستغلالها ، وغدا نموذجه الصاعد علامة على انحدارها ، أصبح البحث عنها يحفظ لهذه الأنا توازنها من الماضي وقاء وهما لمواجهة الحاضر ، وأصبح التراث مجل من مجال هذ الوقاء ، يؤدي دوره ، حين يستبدل بماضى الأنا لنقصه في الماضي ، ويستبدل بحاضر « الآخر » المتقدم ماضى « الأنا » الذى كان أصل التقدم ، عندما كان العرب يوما « خير أمة أخرجت للناس » .

ويبدو أن الحاضر الذى نصيفه لا يميزنا بين « الآخر » الذى نحيا حضوره في علاقة تبعية وتراث الماضي الذى نصنعه في علاقة تقليد فحسب ، بل يجعل من علاقة « التبعية » للآخر علة لعلاقة « التقليد » للماضى ، والعكس صحيح بالقدر نفسه ، فالحضور التعويضى للتراث لا ينفصل عن الحضور المؤرق للآخر ، والآليات التى تحكم علاقات المتخلف بالتقدم لا تفرق الآليات التى تحكم علاقات السلف بالخلف ، فهذه هي تلك ، في فعل الوجود الذى تدور معه المعرفة نقلا بغير دليل ، وأتباعا يلأزم التسليم ، وتقليدا يرادف الإذعان ، والذى تدور معه هذه المعرفة تبريرا (إيديولوجيا) لمناطق التبعية ، وتعبيرا عن آليات التفلف ، في مختلف جوانبه العلمية والفكرية والاقتصادية والاجتماعية .

واحدة البعد بين النص الأول والنصوص الثرائى ، إذا استخدمنا لغة أدونيس - أركين ، هو الصورة الموازية لاختزاله فى أطروحة أن الحضارة العربية (أو التراث العربى كله) هى حضارة النص ، إذ تقوم هذه الأطروحة على نوع من التفكير العلى أو السببى الأحادى البعد ، أعنى التفكير الذى يبد عنصرا التراث ومجالاته كلها إلى علة واحدة ، تتمكس عليها معلولاتها وجودا ، وهما ، أو تتمكس هى على معلولاتها ، كما يتمكس النص الأول على النصوص الثرائى ، فى علاقة تدنى بالأطراف إلى اتعاد مومهم هو مجلى من مجالى « مركزية اللوجوس » .

هذا المجلى يلعب بدوره فى خدمة من يخلع على التراث ، كله أو بعضه ، ما ليس منه ، لأسباب سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية . وذلك لينتقل الوعى بالتراث من مستوى العقل إلى مستوى النقل ، ومن مناخ المساحة إلى مناخ التسليم ، ومن حرية الإبداع إلى جبر الاتباع . ونتيجة ذلك هى نفى صفة الملكية عن الوارث فى علاقته بما ورثه ، وما هو ملك خالص له فى النهاية . ويبد أن يغدو التراث مجالاً لفعل الوارث ، فلفترات من الإرث أو الوارث ، ولا معنى للتراث معنى نفى الملكية بالوارث وهفه فى التصرف فيما ورثه ، القول بدل أن يغدو التراث حفا للوارث يغدو إلزاما له وبقيدا فى عتقه ، ويتحول إلى سلطة قهرية ، تخاليل بقداستها الوهمية ، فلا يستطيع الوارث المساس بها ، أو ويحيا ويحيا نقديا أو تقضيا . وكل ما يستطيعه الوارث إزاء هذا الميراث الذى لا حق له فى التصرف فيه هو الإذعان إلى سطوته ، واتباع ما هو ماثير منه ، والنقل عن كل ما أسلم إليه ، من حيث هو « ماثور » لابد من السير فى « أثره » ، واعتقاد الحقيقة فيه ، من غير نظر أو تأمل فى دليل ، فلليراث قد صار طوقا من حديد فى رقبته الوارث .

إن هذه الوظيفة التعمريضية للتراث توافعا فى حيالة مناقضة لمعنى التقدم ، وتأتى بنا عن الوعى الجذرى بحاضرنا والتطلع صوب مستقبلنا ، ويبد أن توجه إصهارنا صوب الامام فإنها تقلبها إلى الخلف . ويتقدم البعد الإيديولوجى لهذه الوظيفة ، فى غير حالة ، بما يوصف أنه الجانب الدينى للتراث ، حيث يتم الخلط بين الإنسانى والإلهى ، وإضفاء المقدس على ما ليس بمقدس ، إعلاء من شأن الإنسانى إلى الحد الذى يومهم بقداسته ، وتحويلا لتراث السلف إلى نوع من السلطة المقدسة التى لا سبيل امام الخلف سوى اتباعها .

ويحدث ذلك عندما تسقط المسافة بين النص الإلهى والنصوص البشرية ، ويقع فى حق الوهم أن النصوص البشرية الشارحة للنص الدينى الأول تكتسب بعض صفات ، من حيث هى مجلى له ، كما تكتسب المرأة صفات ما تتمكس . ويحدث ذلك ، بالمثل ، عندما يُختزل حضور التراث كله فى الجانب الدينى وحده ، فيصبح مجرد تنويعات عليه ، كأن النص البنى المنزل هو العلة الأولى ، وكل نصوص التراث ، حتى السابقة على نزوله ، هى نصوص ثوان متعلقة بهذا النص الأول ، لا مغايرة بينها سوى مغايرة أوضاع التعلق ، ولا فارق بينها فى القيمة سوى فارق درجة نسبتها - من حيث هى معلولات - لليلة الأولى ، ومنعند ، يفتنى كل ما قبل النص الدينى من تراث . ويبد أن يشمل الحضور الطبيسى للتراث مجالات العلوم والتقنية والقيم الخلقية والجمالية ، يتلخص هذا الحضور ، ويغدو التراث كله مجرد نصوص شارحة للنص الدينى وحده .

واختزال التراث كله فى مستويات علائقية بسيطة ،

٤ -

وإذا يلزم عن الوهم الذي يخلط بين المقدس وغير المقدس في فهم التراث ، تأكيد معنى الجبر في علاقة الوارث بما يرثه ، فإنه يؤدي إلى تحويل التراث إلى كيان مفارق ، متعال ، خارج حدود الزمان والمكان ، ناءً عن القدرة الإنسانية ومجال سيطرتها . وغير بعيد عن ذلك ما تتحول إليه الصفات المتعالية المسقط على التراث - نتيجة الخلط بين المقدس وغير المقدس - من صيغ متعددة لـ « الفعل تفضيل » متكرر ، منطوقه أن تراثنا الفضل ، تراث بين الأمم ، وأن كل ما عندنا « أصل » ما عند غيرنا بل « الفضل » .

ول هذا السياق ، يتم تأويل بعض آية « كنتم خير أمة أخرجت للناس » (١١٠ / آل عمران) تأويلاً مطلقاً ، يجعل العرب خير أمة في مطلق الزمان والمكان ، ومن ثم تحويل تراثها إلى الفضل تراث بين النوع الإنساني كله ، بدل أن يكون هذا التراث حلقة من حلقات التراث الإنساني العام ، لا فضل فيه لعربي على أجنبي إلا بالفعل الذي يفيد البشرية ، ويحقق النفع للناس جميعاً . وبديل المعنى الإنساني الذي تنطوي عليه الآية كلها ، يقطع جزء منها ، ويتصلق بدالته بمعنى عنصري ، اتكالي ، تبريري . وفي هذا التأويل ، تتعدى دلالة المقتطع من الآية سياقها الخاص وأسباب نزولها . ويتحول معناها إلى محلي لأفضل تفضيل ينسب الفضل على للعرب ، من أول الزمان وقبل أن يكون الكون والبشر . إلى آخر الزمان ويعد أن تنتهي الدنيا والناس ، ويتعامى هذا التأويل عن بقية الآية التي تتصلق بدلالة « الخير » وتوضحها بردها إلى سببها - « تمارين بالمعروف وتنهون عن المنكر وتؤمنون بالله » - وهو السبب الذي لا يطلق تفضيل « أمة العرب » على كل القرون ، ولا ينقل معناها

ولا سبيل إلى تحرير الوارث من ريقه هذا القيد إلا بتأكيد أن التراث هو كل ما ورثناه تاريخياً ، عن أسلافنا الذين هم الأمة البشرية التي نحن امتداد طبيعي لها ، فالتراث ميراث إنساني لجهود بشرى خلفه الذين أوروثونا إياه . وإن نتجنب الحالة التي وصفتها الآية بقولها :

« وتلكون التراث أكلاً لما » (٩ / الفجر) إلا إذا وعينا بشرية هذا التراث ، وميزنا فيه بين انصبتنا وانصبة شركائنا من ناحية ، وفصلنا ما جعله المورثون بالطرق المشروعة عما جمعه بالطرق غير للشرعية من ناحية ثانية . ويعني ذلك ، كما يقول نهemy جدهان يحق ، أنه لا مدخل ذاتياً للأمور الإلهية في مجالات التراث ، فالتراث دالة للإنسان طبعه ، وهذا ما يجب أن نفهمه من الآية التي تصف أكل التراث بالكم ، وهي صفة تقع على المأكول

المنسوب إلى الإنسان المورث والوراث معا ، من حيث هو إنسان عالم صانع فاعل .

وإذا كانت العلوم والتقنية والقيم الخلقية والجمالية هي الوجوه الإنسانية للتراث ، فإنها الميراث الذي يورثه الإنسان للإنسان ، في المكان والزمان ، ولا قداسة لهذا الميراث ماثلت أوجهه الثلاثة البشرية (العلوم ، المهنوعات ، القيم) قابلة لأن توصف بالجمال أو القبح ، الصواب أو الخطأ ، الخير أو الشر ، النفع أو الضرر ، من حيث هي منتج إنساني ، فالتراث هو التجسد الفعلي لهذا « اللب » الإنساني المتباين العناصر ، زماناً ومكاناً ، فعلاً وفكراً ، علماً وإبداعاً ، صنعة وتقنية ، الذي يجمع بين الدر والعر ، والصالح والطالح ، لأنه من صنع إنسان لا عصمة له أو قداسة ، سواء في زمانه أو زماننا .

من الماضي إلى المستقبل، ومن الخصوص إلى العموم إلا بشروط ليس الواقع الحاضر الذي نعيشه من بينها بالقطع ، فخير الأمم هي أنفع الناس للناس ، وأنفع الأمم للأمم .

ولا تترك الدافعية التي ينطوى عليها التأويل الانتكالي لاية « كنتم خير أمة » تجليات مغالية ، خصوصاً حين يقوم المعنى الملائم لأفضل التفضيل المضمن بنقل الدلالة الدينية المؤولة للآية إلى المجالات غير الدينية للتراث . وعندئذ ، كتكتسب اللغة العربية صفات أهلها الذين هم « خير أمة » بالإطلاق ، وعلى سبيل التعميم لا التخصيص .

ولم يتردد « الجلسط » المعزى الذي وقع في حيلة هذه النظرة قديماً أن يصف « البديع » من الأدب البليغ بأنه « مقصور على العرب ، ومن أجله فالت لغتهم كل لغة ، وأريت على كل لسان » . شأنه في ذلك شأن « ابن رشيقي القيرواني » الذي صار على دربه ، و« المجاز » مفرداً للعرب ، من حيث هو « دليل على الفصاحة ورأس البلاغة وبه بانت لغتها على سائر اللغات » . وقيل « ابن رشيقي » بقرن من الزمان ، ذهب صاحب « البرهان في وجوه البيان » إلى المباشرة بأن « الاستعارة » إنما وجدت في كلام العرب « لأن الفاعلهم أكثر من معانيهم ، وليس هذا في لسان غير لسانهم » .

ورغم أن أشعرياً جليل القدر ، هو « عبد القاهر الجرجاني » ، حاول أن يوضح زيف هذه النظرة التي لاتعرف حقائق اللغات ، وأكد أن كل اللغات تتفق في أعرافها المجازية وتحولاتها الدلالية ، وأنه لا فضل للغة على أخرى من حيث هي لغة أمة دون غيرها ، فبديع اللغة كجازما يعرفه العرب وغير العرب ، ود الوجه أن يضاف

إلى الحقل . جملة ، ولا تستعمل لفظة توهم أنه من عرب هذه اللغة وطرقها الخاصة » . ولكن محاولة « عبد القاهر » تأمل في ضجيج الأصوات العالية الغالبة التي ظلت أصدائها تتردد إلى أن وصلت إلى « رفاعة الطهطاوي » الذي بهرته حاضرة الفرنسيين (باريس) عندما ذهب إليها ، غير أنه ظل على إيمانه أن بلاغة العرب « أفضل » من كل بلاغة ، بالمقاييس إلى اللسان الفرنسي أو الأفرنجي ، لأن ذلك « يشبه أن يكون من خواص اللغة العربية لصعته في اللغات الأفرنجية » .

هذه النظرة التي انصرفت إلى اللاوعى الأدبي هي التي جعلت الشعر العربي الحديث ، بل المعاصر ينطوى (أغلبه) على نفور من الانفتاح على شعر « الآخر » والتفاعل معه ، أو الاستجابة إلى تأثيره دون مقاومة ، أو تاب متعال ، فتراثنا الشعري هو عنوان بلاغتنا ، وفخر لغتنا ، وإذا تعاملج عليكم شيء من القرآن فاستمعينوا بالشعر القديم وورثته : الشعر العربي الحديث أو المعاصر ، يبدو كأنه مكتف بنفسه في الأظلم ، منطو على سحر تراثه التي تنصب فيه سلطة مقدسة ، لا سبيل إلى مواجهتها ، أو وضعها في مناخ من الأسئلة التي تنفض هذه السلطة أو تزعمها . وأغلب الشعراء الذين تصفهم بأنهم ورثته شوقى أو أحفاده كما يؤثر أحمد حجازي القول ، علاقتهم بشعر « الآخر » تنطوى على بعض ما أسسه شوقى نفسه ، عندما فاضر بشعر الحب عند جميل بثينة وأبيس ليلى ، وجعل شعرهما أسماً من الشعر الذي كتبه الفرد دي موسيه في « الليالي » أو لامرتين في جيرازيلا ، وذلك في قوله :

والله ما (موسى) وليلاته ولا (لمرتين)
ولا (جيرازيل) :

احق بالشعر ولا بالشوى
من قيس المجنون لو من الجميل
قد صوروا الحب واصدائه
في القلب من مستصغر او جليل
تصوير من تبقى دمي شعره
في كل دهر وعلى كل جيل

— ٥ —

أصلاً أن يكون خلافه ، فالتخييل عملية مقايضة موهمة ،
تسقط حسن أحد الطرفين أو قبحه على نظيره فتزعم
حسنه أو قبحه ، بفاعلية الخيلة التي تنقل عدوى الحسن
أو القبح من طرف إلى آخر ؛ وهي عملية تستعمل في
مخاطبة إنسان ، يستنهض لفعل شيء ما باستنزازه إليه
واستدراجه نحوه ، فيما يقول « الغلابي » . هذه العملية
نراها في المحاولات التي تسعى لأن تجعل من التراث
إطاراً مرجعياً لكل ما هو كائن ، أو حتى ما يمكن أن
يكون .

وإذا تصاغ صورة التراث بوصفه جامعا لكل شيء في
هذه العملية ، فإنه يفدو نقطة البدء قتي لا بد من العودة
إليها في كل حركة إلى الأمام ، كان كل بعد عن صورته
المختفلة في الزمان أو المكان أشبه بحركة محيط الدائرة ،
تبدأ من النقطة التي تعود إليها مهما تباعدت عنها .
وتقدم هذه المخيلة على تثبيث مفهوم دائري لحركة
الزمن . مفهوم ينفي ما يمكن أن يلازم الفعل الإنساني
من صفات التطور أو التقدم الصاعد . وتقدم حركة
التاريخ الإنساني أشبه بحركة الدوالب ، مع هذا
المفهوم ، تدور حول محور ثابت ، لتعود إلى النقطة نفسها
التي تمثل البداية . ولكن بالمعنى الذي يجعل من كل
تباعد عن نقطة البداية انحداراً في الزمان وليس صعوداً
فيه ، فخطئة البداية هي الإطار المرجعي الأمثل والمجلى
الأكمل والصورة المثلى لكل ما يمكن أن يكون في حركة
دوالب التاريخ . وكل تباعد عن هذه النقطة في الزمان
انحدار عنها في الرتبة والقيمة . وما هو منصرف ، أو
منقسط ، أشبه بالسلك والعنبر كلما حركته أزداد طبعاً ،
مع هذه المخيلة ؛ وما هو واقع أو حادث ، حين يتسم
بالإيجاب ، بمنزلة الريحان ، يشم يوماً ثم يرمى في
المزلة .

ووجه المفارقة أننا لو عرينا هذه المفاخرة التي تتلقاها
أبيات شرايفي من الوهم اللامزم لها ، وجدنا أن المفاخرة
نفسها عرض من أعراض آلية دفاعية ، تضي بحالة ثوتر
تنامية « الأنا » من مواجهة واقع يتحول تحولات
لا تسيطر عليها الأنا في ناحية ، وتضي بهاجس في الشعور
بالدونية المكبوتة إزاء « الآخر » الذي يهدد حاضره هذه
الأنا ، وي طرح عليها نموذجاً مغليراً مقلقا من إخوائه في
ناحية ثانية . ولذلك تعد المفاخرة نوعاً من الدفاع الذي
يفرض آليته وبشكل في أن . وإذا كانت الآليات تقوم على
عمليات تبريرية ، تحاول معها الأنا إضفاء تفسير
متناسك ظاهرياً ، لموقف أو شعور لا يبرر عن نفسه
تعبيراً مباشراً . فحين هذه العمليات تصوغ للمفاخرة بملأى
« الأنا » في شكل « تخييل » ، يقل مومئاً إلى حضور
« الآخر » الذي تفرق منه هذه الأنا .

وما أقصد إليه بالتخييل في هذا المقام هو معناه الذي
يناقض العلم وروادف الإيديولوجيا ، من حيث هي وهي
زائف ، وهو معنى قريب على نحو لائق من معنى
« التخيل » عند فلاسفة العرب الذين جعلوا « القول
المخيل » نقيض « القول البرهاني » الذي يفيد العلم
اليقيني في المطالب الذي نلتصم معرفته ، والذي لا يمكن

النظرة ، فظل يفتش في محفوظاته القديم عما يروض به غرابية كل مسموع جديد . هكذا ، تناول حدائق « كلفكا » و « كاسي » و « سارتر » ومذهبهم في « الحب » ، فذهب إلى تراثه الذي ينفي حتى أهميته « الحب » ، ورد « كلفكا » على وجه الخصوص إلى شاعره الألي « أبي العلاء » مولانا أن « أبا العلاء » يذهب في تشائمه نفس المذهب الذي يذهب « كلفكا » المتشائم الأوربي الحديث

— ٦ —

ويمكن أن ننقض الوهم السابق بما يمكن أن يكون نقضاً له في التراث نفسه ، ونزعم أننا نتعلم من التراث معنى التقدم ، وإدراك أن كل جديد يحمل معنى المغايرة ، وأن قيمته بإضافته الكمية والكيفية إلى ما يسبقه ، وأنه لا سبيل إلى فهم هذه القيمة إلا بالبدء من « جدة الزمان » . وعندئذ ، نستبدل بما يقوله « الشاطبي » في (المواظبات) ما يقوله « الشوكاني » في (البحر الطالع) ، أو نستبدل بما قاله أمثال « أبي القاسم الصقلي » في (كتاب الأنوار) ما قاله « الكندي » ، الفيلسوف في كتابه إلى المنعصم عن - (الفلسفة الأولى) ، وذلك حين أكد « الكندي » أن تراث كل أمة إنما هو حلقة من حلقات « تنميط النوع الإنساني » ، وحرى بنا إذا كنا حراساً على تنميط نوعنا « إذ الحق في ذلك » أن نبدأ مما قال السابقون ، في أي تراث ، لا على سبيل استعادته أو تكراره بوصفه الأكل والانتقى بل على سبيل « تنميط ما لم يقلوا فيه قولاً تاماً ، على مجرى عادة اللسان وبسة الزمان » .

ولكن هذا النقض لا ينفي الوهم الذي نتحدث عنه ، فالجذر الذي يثمر الوهم نفسه واحد في الحالين ، باق لم

يجث ، ومؤهده أننا نبرر كل ما تبدلنا رؤيته ، أو تدبشنا جذته ، أو نرغبه في يومنا وغداً ، بالعودة إلى أصل ، قديم ، لا يكتسب أي جديد قيمة إلا بالقياس عليه أو الاستناد إليه . ولا سبيل إلى مواجهة مخيلة بمخيلة مضادة ما ظل التخيل نفسه تقيضاً للعلم ، فالنقض الجذري لا يتحقق إلا عندما نستبدل بالتخيل التحقيق ، وبالقياس على « ملغى الزمان » القياس على « جدة الزمان » .

وللأسف ، فإن أغلب محاولات تناول التراث تتم من منطق التخيل الذي قد تختلف أهدافه ، لكن آلياته الوظيفية تظل كما هي في كل الأحوال دون تغير جذري . وبعبارة أخرى ، فإننا لا نناقض معنى التخيل عندما نستبدل صورة بأخرى في التراث ، في فعل التأويل الذي يبسط حضور الصورة الجديدة على كل التراث لينفي حضور الصورة القديمة ، أو يغطيها كما يخفي التفصيل الجديد للثوب بعض العيوب التي هجز التفصيل القديم عن إخفائها .

وعندما يتحول فعل التأويل إلى فعل تخيل فإنه يجعل من التراث الشيء ، ونقيضه ، دون أن يكون ثم فارق بين النقيضين . وعندئذ ، يمكن أن يكون التراث وأمة للعدل الاجتماعي الذي يعلى من شأن المسموع على الفرد ، أو مجتلى للرأسمالية الفردية التي لا يعدها حد ، حسب الغاية التي يتفهمها المؤول من تأويله ، والسلطة التي يسعى إلى إرضائها . وبالقدر نفسه ، يمكن أن يختزل التراث في مقولات متكررة عن « الجبر » الذي ينفي الإرادة الإنسانية . أو يختزل في مقولات مضادة عن « الاختيار » الذي يعلى من الإرادة الإنسانية ، ويمكن أن تطور آليات العقلانية فتعرف خلقة على التراث ، أو تملو آليات التقليد الذي يرى في الشك سبيلاً إلى الضلالة

والسؤال علامة على البدعة . وفي الفنون ، يمكن أن يكون التراث عدوا للحدثة ، مناضحا لها ، أو نصيرا لها ومبررا لوجودها ، وذلك بالمعنى الذى يفدوه « الجحوى » على سبيل المثال نموذجا أوليا للمفاهيم « التقاليد » أو يفدو « النواصي » نموذجا مبكرا من « جودلي » ، و « أبو تمام » نموذجا سابقا على « مالا رمية » . وغير بعيد من ذلك تحولات بلاغى مثل « عبد القاهر » فى أسرارها ودلائله ، حين يمكن أن ننده نائرا من حداته « أبى تمام » ، أو نجعله نموذجا سابقا لما أنجزه « دى سوسير » و « ريتزلر » و « يلكويسون » و « رولان بولت » وكل من يأتى بعدهم من أعاجم المحدثين .

ولا فارق بين هذا الوجه أو ذاك من حيث نسبته إلى التراث ، فالتراث حمال أوجه ، ويتخذ فى كل فعل تغييلى الوجه الذى يروق لمن يقوم بالتأويل . ومعهذا ، فمن تأويل موجب التراث كتأويل سلبه ، من حيث غايات إعادة إنتاجه ، تأكيداً لما يحدث فى الحاضر ، أو دفاعا عن ما يمكن فى المستقبل . إن استخدام التراث بوصفه تبريرا ، أو وسيلة لإشفاء الشرعية على وضع أو موقف أو اتجاه أو فكرة فى الحاضر ، عملية تنطوى فى بنيتها العميقة على التسليم الضمني ، بما يمثلته التراث نفسه من سلطة قمعية ، هى الإطار المرجعى لكل ما يأتى بعدها ، وينحدر عنها بالضرورة . مستوى فى ذلك أن نستخدم التراث بهدف الانتقال « عن العقيدة إلى الثورة » أو « من التراث إلى الثورة » ، فالفعل الايديولوجى للتحويل هو أس بنية هذا الانتقال أو ذاك ، رأس بنية الاستخدام المضاد لها على السواء .

وحسب أنه قد أن الأوان لأن نكف عن هذا النوع من استخدام التراث ، مهما كان ذيل الدافع المحرك له . قد

نقول إن هناك فارقا بين من يستخدم التراث تأكيداً للقيم التقدم والعقلانية والحرية والعدالة ، مقابل من يستخدم التراث لتفى هذه القيم . وقد نمل من الاستخدام الأول بالقياس إلى الاستخدام الثانى . وقد نقول إن هذا النوع من الاستخدام له أهمية فى المراحل الانتقالية ، وأنه ضرورى فى القضاء على ما يعوق أحلام الانتقال بالإنسان العربى من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية . وقد نؤكد أنه لا سبيل إلى استبعاد الجفلة التراثية المعوقة لحجرى التقدم إلا بما يفتتها من داخل التراث . ولكن التجربة الفعلية تثبت أن استخدام تراثاً إيجابياً ، لا يختلف عن استخدامه سلباً ، فكلا الاستخدامين يضع الجزء موضع الكل ، ويعيد إنتاج الجزء الذى يصبح هو الكل بما يضيف شرعيته على الحاضر باسم الماضى . وكلا الاستخدامين ينقل التراث من حضوره التاريخى إلى الحضور التخيلى الذى يزيّف الوعى بالحاضر والماضى على السواء .

— V —

لقد كان استخدام التراث لخدمة قضايا التقدم لازمة من لوازم المشروع القومى ، فى صعوده المتلاحق منذ نهاية الحرب العالمية الثانية إلى انكساره الذى ابتدأ بكارثة العام السابع والستين ، ولعله انتهى لكثرة العام التسعين وذلك فى تأسيس هذا المشروع لهويته ، داخل سياق الاستقطاب الدولى بين غرب وأسمالى وشرق ماركسى ، وفى تبريره لأحلامه عن الوحدة والاشتراكية والحرية ، فى مواجهة قوى تتوسل بعناصر من التراث لمرقلة تحقيق هذه الأحلام . وإذا كان لكل فعل رد فعل ، مساو له فى القوة ومخالف فى الاتجاه ، فمن البنية الوظيفية للعملية التخيلية التى كانت المشروعات

الإسلام ، بل عند اليمين واليسار في الإسلام ، تحدث « عهد الفاسر » زعيم دولة المشروع القومي نفسه عن الأصل الإسلامي للاشتراكية ، مستشهداً في أحد خطبه أمام الجماهير المختصة من المحيط إلى الخليج ببيت « شوقي » الشهير (في الهزيمة النبوية) :

الاشتراكيون أنت امسهم لولا دعوى القوم والفناء

تبرز البعد القومي فيه ، بوصفه البعد الذي يمنع العرب خصوصيتهم في عصر الاستقطاب بين الكتلتين المتصارعتين ، طوال فترة الحرب الباردة . وكما كانت دعوى « الحيد الإيجلي » ، و « عدم الانحياز » وسيلة لخروج العالم الثالث من أسر هذا الاستقطاب ، كان البحث عن الخصوصية وسيلة لتأكيد ما تتميز به الهوية القومية ، في مواجهة « الآخر » العدو والصديق على السواء . وقلم التراث بتأكيد الهوية الثقافية التي غدت الأساس الفكري للوحدة المنشودة . وعندما نطق التراث بلسان قومي مبين ، غدا عاملاً مهماً من عوامل توحيد العرب ، وتحليف دولة الوحدة التي ظهرت بواورها العملية عام ١٩٥٨ .

وكان هذا التراث يطلق وظيفته بأن يبرز عناصر الاتفاق فيه على حساب عناصر الاختلاف ، وأن يعلى من المشابهة بالقياس إلى المخالفة ؛ ومن القيم الجمعية في علاقاتها بالقيمة الفردية ، ومن صورة القائد الملم في مواجهة فكرة الشورى نفسها ؛ وبأن ينطق بلحاح الدفاع عن الهوية القومية في مواجهة الآخر للمستعمر ؛ ويستبدل بالفعل والتتار والصليبيين القدماء لقباهم المحدثين ، والعكس صحيح بالقدر نفسه ؛ فيدعم الأنا القومية

التقليدية تستخدم بواسطتها التراث لصالحها قد عكست نفسها في عملية مقابلة ، مضادة ، استخدم بها المشروع القومي التراث نفسه ، تمييزاً لهاجس التقدم الذي خلفت أحلامه بريات الوحدة والاشتراكية والحرية .

هكذا قلم متطرف المشروع القومي بإعادة إنتاج التراث ، ليؤكد صعود دولة هذا المشروع التي بدأت تترس حضورها منذ يناير ١٩٥٢ ، والتي لم تثبت أن انتشرت من مصر إلى غيرها من أقطار الوطن العربي ، في مرحلة التحرير الوطني التي امتدت من المحيط إلى الخليج . وفي سياق هذه المرحلة ، وتطلعها إلى تحقيق أحلام المشروع القومي ، سطعت رموز « عبورية » و « عين جالوت » و « حطين » في سماء الوعى القومي ، وغدت صورة زعيم دولة المشروع القومي مزيجاً من عدالة « عمر » وبأس « صقر قريش » وحكمة « صلاح الدين » وبرز المعنى الاجتماعي لمفهوم « العدل » عند المعتزلة ، والدلالة الاجتماعية بما أطلق عليه « ثورة الزنج » . وتصادت أهمية الحركات المتمردة على استبعاد الأتوقراطية الأموية والعباسية ووضعت في دائرة الضوء . وتم تأكيد معنى « الشورى » التي أصبحت موازية لحكم الشعب بواسطة الشعب ، والتي أضحت ملازمة لمعنى المساواة الذي لا يفرق بين عربى وآخر إلا بالعمل من أجل بناء المجتمع الجديد . وأعيد الاعتبار للعناصر « الشعبية » من التراث ، لتواكب اندفاع « الشعب » الذي يحطم أغلاله ، ويلهم قاداته ، والذي يستمد منه هؤلاء القادة زعامتهم التي تبتعث النموذج الملمسي للباطل الشعبي في علاقته بالجماهير . وكما تحدث المدافعون عن الاشتراكية والوحدة وحرية الوطن ، بعد أن « دقت ساعة العمل الثوري » ، عن « الاشتراكية والإسلام » أو « العدالة الاجتماعية في

للغرب المستعمرين في ممارحتهم الظالمة مع « الغرب » الاستعماري المستقل .

وكانت « الأصالة » مجل الهوية القومية من المنظور الذي يبرز « المعاصرة » ، فالأصالة هي العودة بالشء إلى أصله . بتأصيل الجديد (أو الولد) يعنى تعرف أصله الذى جاء منه وأصله التى يمكن أن نقبله وتدعمه فى الوقت نفسه ، وذلك لكى يصيح الجديد المعاصر كالشجرة التى لا تمتد فروعها إلا إذا وجدت تربة صالحة تضرب بجذورها الفنية فيها . ولا فرق بين « الأصالة » و « التأصيل » ، من حيث أنهما عودة إلى « أصل » ، هو منبع الهوية التى صارت سمة للمسعى السياسى والثقائى وفخره له . ولذلك ، كان السعى إلى تأصيل ما أطلق عليه « الاشتراكية العربية » ، موازيا للسعى إلى تأصيل ما أطلق عليه « نحو إبداع عربي » ، من حيث هو تأسيس لما اصطلح على تسميته بمصطلح « الأشكال القومية » ، للإبداع ، من القصة والمسرح والشعر ، حيث تتميز الأصالة الذاتية فى مواجهة أشكال إبداع « الآخر » ومضامينها .

ولكن بقدر ما كان البحث عن « الأصالة » تأكيداً لهوية الدولة القومية فى مواجهة ديل الآخر العدو والصديق ، محاولة للخروج من إمكان التبعية لأحد القطبين المتصارعين فى العالم ، فإن هذا البحث كان بمثابة استجابة مضادة ، فى الوقت نفسه ، لدعوى « القوي » ، التى انطوى عليها المشروع « القليل » الذى دافع عنه التنويريين من أمثال « طه حسين » و « العقاد » وغيرهما ، منذ بدايات الحرب العالمية الأولى ، والتى لم يخفف منها دعوى المزاجية بين قلب « الشرق الفنى » و « الغرب العلم » . فقد ظل « الغرب » هو النموذج المحتذى عند « طه حسين » الذى

قدم رسالتك للكتوراه فى باريس ١٩١٢ بقوله : « إنى اعتقد بمنتهى اليقين أن تأثير أوروبا ، فى مقدمتها فرنسا سيعيد إلى الذهن المصرى كل قوته وخصبه . وقبل ذلك بأربع سنوات ، كان العقاد يقدم للديوان الأول لصديقه إبراهيم المازنى ، عام ١٩١٣ فى القاهرة ، بقوله : لقد تحوّل منبر الأدب فتيلا لا عهد لهم بالجيل الماضى ، ونقلتهم الغربية والمنطقة لاجيالا بعد جيلهم . فهم يشعرون شعور الشرقى ، ويمثلون العالم كما يتمثله الغربى .

هذا الوضع المتميز الممتاز بما يوصف بأنه « تأثير أوروبا » أو « ما يتمثله الغربى » ، قد تقلص بفعل ما احتواه المشروع القومى من سعى وراء « الأصالة » وتأكيده الخصوصية ، فى عصر من الاستقطاب لا الوفاق ، ومن التحدّر لا التبعية ، أى فى سياق تاريخى ، مغاير لسياق المشروع الليبرالى ، الذى لم يستطع إنجاز مهمته التنويرية ، إلى نهايتها الطبيعية التى كان يمكن أن تلك سحر الاتباع فى كثير من المجالات . ولكن إذا كان التنويريين الكبار أضطروا إلى المصالحة مع المشروعات التقليدية فى آخر المطاف ، حول بعض النقاط التى لا سبيل إلى نقضها جذريا ، فإن المشروع القومى انتهى إلى ترسيخ وهى تقييد بالتراث ، وهى لا ينطق معه التراث إلا بما تريده سلطة المشروع القومى ، فى عملية أيديولوجية هى الصورة المنعكسة الموازية للعملية نفسها التى ظلت تمارسها كل المشروعات التقليدية المضادة .

وكان من نتيجة ذلك أن تحول « التراث » من مجرد للتقدم مع الخمسينيات الصاعدة ، إلى واحة للزواء منذ كارتة العام السابع والستين ، ومع السبعينيات المنحدرة ، حيث لم يؤدّ انكسار الدولة القومية إلا إلى

ترسيخ الآلية الوظيفية نفسها ، فهذا البحث في التراث بحثا عن خلاص ، وغدا الاستنتاج المجدد لإنجازات الماضي تعويضاً نفسياً عن انكسارات الحاضر . وتوافق البحث عن « الأصالة » مع البحث عن « أشكال قومية » للإبداع . وانتقل البحث من منطقة الاستلهام إلى التأسيس الذي يعود إلى الأساس الأول لينطلق بما يهواه الحاضر أو بما يكون تبريراً له .

وأغلب الظن أن ما حدث في الخليج من كارثة لا تقل عن كارثة العلم السابع والستين ، سوف يسهم في دعم هذا المنحى من مقاربة التراث ، ما ظلت استجابتنا إلى الواقع المتغير متلصقة « بين » « الاتباع » و « التبعية » ، وما ظل تعاملنا مع الغرب المختصر ، والمحدد ، صورة أخرى من تعاملنا مع عظمة الماضي المنصرم .

— ٨ —

ولكن إذا كانت كارثة العلم السابع والستين قد أفضت إلى مراجعة النفس ، على مستوى علاقة الفكر بدولة المشروع القومي ، وأفضت إلى ظهور مشروعات بديلة ، فإن كارثة حرب الخليج لابد أن تؤدي إلى نوع آخر من المراجعة ، يتوافق مع المراجعة الشاملة التي تحدث في العالم كله اليوم ، إن أنظمة كثيرة قد تهافت ، وأنساقا متعددة قد انكسرت . وثم مشروعات عربية (تتسريل برداء الإسلام التخيفيل) تمدنا بالخلاص ، وهي أعجز

من أن تخلص دولها . أو حتى توفر لها الحماية الذاتية . وإذا كانت « الرأسمالية تجدد نفسها » ، والأشتركية تعيد صياغة أنساقها ، فلماذا لا يجدد المشروع القومي نفسه ، ويتخلص من سالياته ويؤسس أحلاما حقيقية عن التقدم المبني على الحرية والعدل ، والوحدة التي تقوم على الحوار لا الإلزام ، والمستقبل الذي يحققه الإبداع لا الاتباع ، والواقع الذي يجب أن يكون نقطة البداية والتهاية ؟

وإذا كان علينا أن نعيد النظر في بنية المشروع القومي ، على نحو ما انتهت إليه ، وما أدت إليه من دولة تسلطية ، فإن علينا أن نعيد النظر في انعكاس هذه البنية على كيفية مقاربتنا التراث أو نظرتنا إليه . وبداية ذلك أن نكلم عن التوجه إليه بوصفه « الأصل الأصيل » الذي لا بد أن نعود إليه ، لنستمد منه المهرب لما حولنا وما يستجد في حياتنا . إنه جهد بشري متغاير الخواص ، متضارب متفارق ، لا يتصف بصفة واحدة ، لأنه إنجاز لحظات متغايرة في الزمان ، وجماعات متصارعة في المكان ، في مراحل متعاقبة من التاريخ . وعندما نضع في سياقه التاريخي أو في مواضعه التاريخية المخالفة لموضعنا ، فإننا نبقى على حضوره المغاير لحضورنا ، ونحفظ لأنفسنا كياننا المستقل من جهوده ، فنضربه من أوهامنا عنه ، ونبتعد من خوف أن يحكم قيده على رقابنا . كأنه « شيخ البحر » في حكايات السندباد .

مرايا .. وزوايا

هاجس

حينما انفلتتُ من يدَي الطريدة
وانقشع الروعُ
قيئتُ خيلَ الفجاءةِ
ابجرتُ صوبَ الغمامِ
كان صدري يفرّو
وكان جنونُ الترابِ يموّزُ
وكنتُ أفتشُ عن طلبةٍ لا تتلوّزُ
لكن ماءً على جمرة الخلقِ حطّ
فلم يُدرِكِ القوسُ ما تشتهيهِ السهامُ
انام وفي القلبِ إيماضةٌ لا تنامُ
فيا أيها الهاجسُ المستريبُ

ترجل ..

وقل : كيف لي أن أقيم العلاقة ما بين ورد
تكتف في الحس حد الخصام
وبين أشجار تفوح به الأرض والريح

والشاهد المستضام ..

هل اشد الطريدة والسهم والشجن المتطاير في قبضة ،
كيف لي أن اتخذ في قفص الحرف هذا الضرام ؟
ايها الهاجس المستقر
انام وفي القلب إيماضاً لا تنم .

إطراقة

لعلها تنكي الآن على مرارتها
وتنتزع أمة من القلب
وتذيقها في إبريق الشاي
أو لعلها تتذكر الآن
أطفالها الذين أزهروا في حديقة الموت
وولدها المطعون
على حافة الصمت والانفجار
وربما يحدثها الآن أبي
عن نقص فحم الكوك

وارتفاع سعرِ القصدير
واكتئابِ المصبرات
أو يحكى لها عن وطنٍ جميل
تموء على أطرافه الفنغرينا .
لكنها ..

تضع يدها على رأسِ أخى الصغير
ويأخذ شيء ما عينها
إلى أن يفاجئها الجمرُ بالاحتجاج
والرائحة النّزقة .
ولعناتُ أبى المنصبِ كالسّيّاط

على الضّأى
والشيطان
وسجون الفاشست

تلوين

قلبي ركنٌ
تقصده أطيّارُ العشق
إذا ما جئُ صقيعُ العالم
وتباركه الشمس
تُناغيه الزّهراتُ
حين يُراودهنّ .



ناجی چورچ

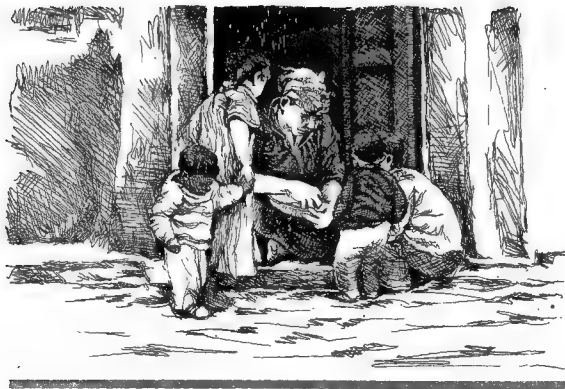
عالم مصری خالص



















حين طلب

لهذه أيقونات يتم الفراغ من رزقيتها الدينية، لا
عذراء هنا، ولا هالة مقدسة، ولا ألوان تستقطب الفراغ
وتبرز الرغوع، وهي تفصل براءة الجلال.

بدل العذراء، هذا امرأة بسيطة، فربيت بسيط، من
هي تصير من بسيطة؛ امرأة ليست خالصة أبدية
فارج حدود المرأة البسيطة، ولكنه خالصة هي من الخلق
الحياة اليومية: تقبل طفل أو حمله أو تلعبه. تنشر
العنيد أو يقد الطعام أو تروى، وخم لا تملك إلا
أن تهلك مع هذه المرأة أو هؤلاء النساء، من تلك
الخطوات العادية الحميمة.

بدل الإلهة المقدسة طلال سواد كثيفة - كنز رهينة -
تؤلف الألبا دوقتيب العجوة خطوط تنطق بكلمات

السواد ، ولا يزال الضوء قادرا على أن يقرأ ما تكتبه
الظلال .

هذا هو السر لذهن ؛ وهنا كلمته الحيوية ومصدر
الدفء والألفة :

مكانه برزخي يصل عالم الداخل بعالم الخارج ، ولا يفهم سوى
النساء وآطفالهم . فمثل نمه أمام الرسم الكونية الكبيرة ،
التي تثير - ولديه بعيد - لدى أولوية الأنثى وحضورها
الأسطوري : أما .. زويفة .. صانعة للحياة ؟!

آجل .. وإلا فما الدور الذي يحتله الحضور الدائم
للباب والعتبة والشرفة ، لما لم تكن جميعا برازخا نغمر
من ظلاله من ضيفه الرسم إلى سعة العالم وفضاءه ، أي
إلى علاء الواقع وأمنه ؟!

عالم مصري خالص وبسيط ، يقفه لنا هذا الفنان

الذي اتخذ من الواقع ؟ ملحورته ، ومن الحياة اليومية
ملحمته ، عالم نشأ فيه غبار البطال ، خرب
الأعياء الشعبية ، ~~الملك~~ ونتم حياثه معه
مختار ، ونجيب محفوظ ، ونسعد ما ألح عليه
تولستوي ووردزورث من التأكيد على فضيلة
الوضوح ، فالقائه في النظرية ليس سوى إنسان
يتحدث إلى الناس ، بلغة يفهمها الجميع .

هي واقعية لاذن ، ولكن واقعية غنية ، طالما أنك
لا ~~تقف~~ تقيد العيب ، بل تتوقف خيب ، وطالما
أنك لا تتنسخ الواقع ، بل تعيد خلقه وتختار
من تفاصيله لكي تنظمها من جديد من علامات
تختارها وحده . وإلا فما هذه الأيدي التي تستنم
وتسألك وتتعد وتنبط ؟ وما هذا السواد
المضى الذي يتخاطب عيوننا ويلمس وجداننا ؟

عدلى رزق الله

ادوار الخراط



لا يرى الحب فيمن حبه
لا يمتحن له محبوب
الإمام الشمراني
، الأتوار القدسية ،

« بوبيللو » كم أثرى تعرف به تَرْب الأقباط في قرية
« الطرانة » Terraneus التي تقع إلى شمال « الخطاطبة » ،
مديرية البحيرة ، مركز كفر داود .

وهي في موقع معمر منذ عصور ما قبل التاريخ ، كانت في
العصور القديمة مركزاً لتجارة القوافل بين دلتا النيل
والصحراء الليبية .

اشتهرت بملح النطرون الثمين ، وفي العصر الصاوي
(الأسرة السادسة والعشرين) كانت مقراً لعبادة إيزيس .

اكتشف فيها نحو ستين مقبرة أثرية وعثر فيها على ٢٠
هيكلاً عظيماً مصابة كلها بشرائح البلط والسهم .

في العصور اليونانية - الرومانية أصبحت حامية عسكرية
ومقراً لعبادة الإله أبوللو (بوبيللو) .

• الفصل الأول من رواية بوبيللو التي تصمد أثرياً .

١ - المدينية

ان يكون عشقا صريحا لأبيهما وهو يغنى ، صوته الحنون
القوى يتهدج مع رقاقة الماء في الريح .

أحبهما معا ، ولده ورحمة ، وتسحرني مفاذن خضرة ،
وانتويتها الفاضحة .
في داخل هذا الثلث النسوى ، كنت .

عمى سلوانس كان صرافا ، دورته في المتوفية ، وينام
في استراحات المالية بعد أن يجمع الضرائب من الفلاحين
وأصحاب الأرض يلف عليهم ممطفا حملته المظلم
الغصم ، وله مهابة ، لأن نقامه الخلفي لا تشويه نقطة
سواد واحدة ، وحذقه في الكتابة والصناعة لا يبارى ، وله
مكتب في مصلحة الرسوم المقررة في شبين الكوم . الآن
كان متبسطا وحزينا ، وفي غناؤه شجن وفتوة . كان يلم
بالطرائف بين الحين والحين ، لم أكد أراه إلا لاما ، زوجته
ملئت من سبع سنين ، فترك البلد كله يعاقب نفسه على
خطيئة لم يقترفها ؛ أم أنه لم يقترفها ؟ وترك البنيتين في
رعلة أختيه خالتي روزة وخالتي سالومة ، وخضرة التي
كانت تخدمهن جميعا تعيش معهن ومع الجواميس والبقر
وقبل الثور . تصلمهم ، جميعا ، على كلوف الراحة ، في
البيت القديم العالي .

قوى الوجه ، قمى دأكن ، عيناه نفاذتان وغلترتان
تحت محجريهما ، وخضراوان . يدان صغيرتان ، واضح
أنهما مدبرتان ، ورليقتان بشكل غريب ، وكان لهما قدرة
على تهدئة صخب المياه في الرياح جلابيت الجوخ الغالية
تضرب إلى لون طحلي قائم ، ورصين ، وتتسدل على هيكل
جسمه المثين العضل ، وهو جالس بارتياح على دكة
المركب الجانبية . يغنى ، معقله القلب .

يألى ظلمت الوداد
ورضيت بنار الهما
أفديك بروحي
صوت الشيخ العطرى شجرى ويلغ وصيق النيرة .

نحن في المدينة المدينية مسطحة الجوف التي تتراق
على الرياح البحرية بالنسياب هادىء . رائحة الماء في هذا
الصبح العالي نفاذة ، نباتية .

في طريقنا من الطرائف إلى الغيط الغربي ، وراء
« بربيللو » بين خالتي الصعراء والخضرة الفنية .

أبو لولو المغناتى .. المخلص ، لاهب الأبرار القديم ،
ايستطيع - وقد أصبح الآن بوبيللو ، فلاحيا بحريا ،
عبرت به مياه آلاف السنين في ترهما العكرة حاملة طينا
وطميا وطفافة الطفيان - أن يدرك عنى الطواعين والخطايا
والخطايا السرية ؟

نور الصبح خيرا ومغمرا معا ، هل يدور ما يقى من
ليلة لا تبرد ، خلافا نوحج الجسم الفتى المسحوق في
شهواته غير المنقضية ؟

معنا ، في المدينة ، جدى ساويرس ، خالتي وديدة
وخالتي سارة ، عمى فانوس ، الذى كان يموت في خالتي
سارة حيا ، ولكنه تزوج خالتي وديدة ، والولد برسوم
الذى من سننى .

كان معنا أيضا ألبونا أندراوس ، عمى جرجى عريف
الكنيسة الأعلى ، وخضرة الفلاحة ، وحيدة البرصا .
ولكن كان معنا ، أولا وأخيرا ، ولده ورحمة ، حوريتين
مونتتين ، بؤرة الجماعة وبهجتها تنظران بإعجاب يروشك

كان له ابن أخت يدرس في المعهد الزراعي في شين الكوم - هل كان عمى سلوانس ينلم عندهم ؟ - ويأتى للطرائف في المسامحة الصيفية ، كما كنا نأتى من اسكندرية ، لكنه كان اكبر منى بعدة سنين ، والغريب أنه اشقرانى أبيضانى جسيم وطوال ، له حضور وجاذبية ، جلابيته دائماً ناصعة زى الفلل وجزمته الاستيك دائماً لامة السواد ، كنت اغفر منه ، كان للفهم والمقرر ضمننا انه سيتزوج رحمة بعد ان يأخذ « الديبلون » .

يصدر عن المعدي صوت صرير للسلسلة التى تصل بين شفتى الرياح ، يجذبها المداوى ، أوامرهما مصلوبة تحصلل بصوت خلفى وراء الدندنة الغائبة عنا ، وهن نفسها :

جَنَّتْ عليك الليالى
وطال عِلى الأنين
والماضى يخطر ببالي
يخفى قلبى حزين .

وأما من الناحية الأخرى ، للسلسلة الحديدية الصندرة مرتخية ، حلقاتها المعوجة غارقة ، من المنصف ، في المياه المتقلبة بطى النفيضان المنوم ، تتحرك مع حركة المعدي البطيئة الناعمة في مهبورها الذى يجلب إلينا نسمة مائية حلوة تنقلح لها صدورها ، مريحة ، في حر أوائل سبتمبر .

مررباً - ونمر بلا انقضاء - بالكوم العالي صلب الجسم ، على حرف الرياح تراب القرون الناعم وانتفاض المشهد الإلهى والأرض الوعرة الخشنة تلعب بالنضج الملحى وفيها شعث من الحلفاء الشائكة التى تجرح العين ، تحرس ترب الأقباط ، انتفاض الصبورات القديبة لم يبق منها إلا شقافة الزجاج الأخضر السميك ، غير

جارح ، وشظايا الخزف اللامع عليه للنفوش من الأوميجا إلى الأيسيلون وعواء الذئاب المهزومة يسهم جانب الطواحين وقلمرها ، حلى الفائزين وشافيتهم من لى بأن اعرف نواياك القدسية أو القاتلة ؟ عمى سلوانس الوريث الذى لم يعقب ولداً ، أين الخورس الذى له أن يصاحبك في عبورك غير المنتهى ؟

أحدق إلى رحمة . لا أستطيع أن أحول عنها عيني ، حتى مع رقابة أبيها القاهمة ، ونظرة جدى ساويرس الصارمة ، صقراً جارحاً وحائلاً لم ألس - ولا أنسى - صفحته الأولى والأخيرة على وجهى منذ أسابيع ، إذ ضيبتنى مثليسا ، أجرى وراء لفته في الزقاق السند الضيق بين بيتنا وبيت عمى أرسانيوس ، في صورة الاستقامية المرتجلة في عز الظهر ، فإذا بى أصطدم بها عن نصف قصد ، وأحس - لحظة واحدة - بطنها المتماسك النابض تحت انتصايى وهى تنهج ، ثم تلت من بين ذراعى مضرجة الوجه عارلة العينين مبهتمة كأنها بالرغم منها .

لكن رحمة هى التى أحدق إليها الآن مسجوراً . كانت أصغر منى جسماً - حتى - وأنصف عوداً . رقيقة ، وجهها طويل خفيف السرة مسحوب ، ليس فيه نوران اللحم بل نعومة منسابة . هل هى غريقة رحمة في أمواج حبى البائس الباقى أمواج الليالى ، هذا الوجه المنحوت الشمعى ، شاخص النظرة ، يروىنى في مياه الأحلام للمعية ، ألم يكن وجه غريقة أخرى في بحيرة زيريرخ ؟ أم هى غريقة قادمة لا أعرف ، بعد ، غرقها ؟ قلت : الفرق شهادة . لم هو وجه شاعر أحببت وضرب نفسه بالرصاص ، من الحب ، ومات سدى ، من يعوه يذكره ؟ وكانت غائرة العينين قليلاً ، ونحيلة وصموتا .

على عكس اختها الصغرى البضة المدورة الحنأيا ؛ كانت أميل إلى لبس الثياب الطويلة الصالحة داكنة الألوان ، على عكس اختها التي تحب لبس المشجر ، الملون ، حواشي فساتينها مكشكشة ، طويلة صميص قلا مفر من ذلك ، ولكن واسعة قليلا من تحت ، مما يعطيها انفساسها وانكشافا إلى حد ما .

تكلفت له ظلمة الفيضان ، حيث تكمن الهداهد ، رسل الملك سليمان ، والأشباح . ويدت له السواقي ملطمة بالظلال ، جائئة ، مرهة تستريح . وده الألق هدير ساقية تدور ، والمياه ترتفع ، وتتساقط ، ومصر تتنفس ، وتعمل في الليل كما تعمل في النهار ، مثل شاعر يصوغ أبدا قصيدة خالدة من احزان قلبه الهائتة .

سألت ستي أماليا عن حكاية رحمة وابن خالتها اسعد ، فقالت لي :

– وانت يتسأل لي يواود ؟ قال بإداخل بين البصلة وقهرتها ... أه باناري من ولاد لخر زمن ، دي اليت مولودة قبل منك بأربع سنين يابن سوسن . ياميه من تحت تين ، ساهي وحتته دواهي صحيح . ياخواني !

أجتنب أنظر إلى خضرة ، مثرية – جنب حميدة الهرصا – على أرض المدينة الحديدية الرطبة – لا يصح طبعاً أن تجلس على الدكة الخشبية مثل أسياها ، هل هذا يصح ؟ – ذراعها على القفلة الكبيرة المغطاة بخزقة نظيفة مفسولة جيدا ، باهتة التلوين – ربما كانت استنانا من فساتين لنده القديمة ؟ – وحت جلابيتها السوداء نصف الشفافة تبدو جلابية أخرى ملونة بأزهار حمراء صغيرة وكثيرة – هل هي أيضا من فساتين لنده ؟ – وطرحتها للشفافة السوداء تتسدل على ظهرها حتى أرض المدينة .

تخفي بيدها الممسكة بطرف الطرحة نصف وجهها الأسمر الصالح . كان فضاءها المدورتان المظوفتان قد ارتفعتا إلى أهل قليلاً ، في تربعها على الأرض المنداة قليلاً ، تحتنا .

استلخت ساقيتها وطوتها تحتها فباتت لوركيها استدارة ويضاضة خاصة ، حتى من تحت الجلابيب التي التقت عليهما بإحكام ووثاقة في هذه الجلسة التي ليس فيها أدنى نية وأعية للإثارة ، ولكنها – لذلك – مثيرة جدا . لا أريد أن أنظر إليها ، لكني لا أستطيع أن أنساها . هأنذا أهر من خفة إلى أخرى ، دائما ، بلا يده ولا انتهاء ، وعلى فسي قرص المليم الأحمر البرونزي الكبير ، يظقه ، أجرة المداوي .

المداوي خشن الوجه ، أخرس ، لا غشخ لعينيه ، له ملوى خفي على الضفة الأخرى .

أسعى دائما إلى قاتل التين ، أحمل عنه كرامة خطية ، في منفي مقيم ، في أرض الثلج الشمالية ، أقصى أقصى المعجورة ومعه وعلى رغم كل نسون الشبق والأثل والشهوة أريد النظام والعقل والصل والموسيقى .

إن أصل قط ، إن أنفع الأجرة ، دائما بين شطرين . أعرف هذا ، ألا أعرفه ؟

في داخل هذا المثلث النسوي كانت الأغنية تهز قلبي الطائر الغريد .

أما في الطرانة فقد صنعت ، على يدي ، من صبة مدوم وجدها ، مسحوقا ناعما ، في بيت ستي أماليا ، حبرا أحمر فاتح اللون .

وعلى ورق نصيف شفاف رمادي قليلاً – كان الورق عزيزاً على وصعب الخال في ثنائي سنوات الحرب ، ومازالت

تقدم من يوم السبت ٣٠ نوفمبر ١٩٤٠ في كازينو أوبرا
بميدان إبراهيم تليفون ٤٤٨١٤ الاستعراض الموسيقي
الثاني : « ساعتين حظ » ٧ منظر حافلة بالمفاجآت
المبتكرة تأليف الأستاذ الروائي المعروف أبو السعود
الأيباري وتلحين الموسيقى المجدد الأستاذ فريد غصن
وميزانسنغ الرقص للبروفيسور إيزاك فيكسون ويشترك في
التمثيل الزاقفة المالنية تسمية كاريوكا والمتنولوجست
المحبوب إسماعيل ياسين مطعم من الدرجة الأولى بار
امريكانى موزيكيول .

في تراب الطرانة وجفائها وخضرها الخام كان ذلك
مغويا .
لم أكن أعرف بالفضيطة الموزيكيول .

لماذا تصورت إذن ساحة نسيجة خاوية تقريبا ، مبلطة
ببلاط صقيل ، وفيه بيانو عريض جدا على منصة عالية
جدا ، وراقصات مثل اللاتي لفتتنى صورهن في
المجلات - لم أكن قد رأيتهن في السينما بعد - مثل التي
أثارتني ، وتجسدت لي ، وساورتنى بها لذات الصبا
الأولى ، وهاجمتني بها القذف البريء شبه الطفول ، في
العدد ٢١١ من مجلة « الاثنين » نفسها ، قبل الحرب
بقليل ، سنتين . يمكن ؟ اسمها سماد فهمي بفرقة
بيا بكانينو مونت كارلو . ومع أنني أسكندرائي فلم أكن
قد عرفت من هذا الكازينو إلا لائحة على الكورنيش عندما
مرت به ، ويدى في يد أمي ، في طريقنا إلى حمام
السنات ، في الشاطبي ، يوم الأربعاء .

النار تدور في عينيهِ الذابلتين ، والكلمات ترتفع على
شفهيه الجافلتين ، لكنه لم يلق عليها نظرة ، وسار في بطنه ،
ثم أزاح الستار عن نافذة شرفه التي احتضنتها أفنان
الكرمة المتبالية كما تحتضن أم محروقة طفلتها العبيبة
٨٩

حتى الآن أكتفز الورق الأبيض والمسطر كما يكتفز الجوهان
أرغفة خبز لن يأكلها قط - ويألفيشة الخشبية السوداء
أم سن نحاسي رفيع ، ويلفة الصبا ويسداجة لا اعتذار
عنها ، ولا بره منها ، كتكت أكتب على الطبلية ، متربعا على
الخلطة .

قبل أن تخرج من الطرانة مباشرة ، ونحن نستعد
لركوب الحمير حتى نقطة المعدي في الرياح ، وصل
البوسطجي - عريان أفندي - إلى الساحة الصغيرة أمام
بيت جدى ساويرس ، تحت الجميزة الضخمة .

مديله المكارى ، مريح التشكيلات الأزرق الباهتة ،
غير نظيف تماما ومعدى العواف من العرق تحت
طربوشه .

نشط وعفى مع انه نال ضاؤ في رفع الإبرة ، صلق
بيديه قبل أن ينزل تماما من على حماله المجرى الأبيض
العالي ، وهو يهتف :

- عى ساويرس . بوسطا .. اه .. يا صباح الخير
على أصحاب الكرم والخمر .. يايت يا خضره ادبني شوية
الزمية أمل يايت أبل ريقى يايت .. !
وهو ينظر إليها نظرة شبق صريح ، ويسلمها
البوسطة .

لم يكن في البريد إلا الأهرام - اشترائه - يجيئنا كل
يوم بالمستعملة التي تصل إلى محطة كفر داود ومكتب
بريدها في تمام الثامنة صباحا ، ومجلة « الاثنين
والدنيا » ، تصل منها نسخة يرسلها أبى من أسكندرية ،
كل حين ومين ، حسب التساهيل .

ومنها أساتر بي ، من وسط أشياء ساحرة كثيرة ،
مجهولة ، إن ملكة الاستعراض المسرحي يديمة مصلنبي

لم لكن قد ذهبت إلى مصر - القاهرة إلا مرة واحدة
 ذكرها ، من سنين ، وكانت صغيراً جداً ، زينا المرض
 الصناعي الزراعي ، يمكن من ثمانى سنوات ، يعنى سنة
 ١٩٢٢ وذهبتا إلى بيت قريونا الكسارى جنب خط
 السكة الحديد ، تحت مطر أحال الطيرة الضيقة إلى مصر
 موحل مستحيل ، وبيتنا عند عمتى ديمارس فى شبرا
 واستيقظت يومها فى الفجر على صوت أذان لم يترك
 مسامعى قبلها ولا بعدها أعذب منه ولا أشجى ، فى
 سكة الفجر الساجى كان ثم سلام لا يمكن وصفه ،
 لا ينتهى جمال ترده ، ما زالت دعوة المؤذن يومها إلى
 حى على الصلاة ، والشهادتان ، بترانيم عميق الإيمان ،
 لها كلها أصداً باقية لا تبارح جنبات روى التى لم تترك
 قط ، ولا تفرغ أشواقها .
 ياد .. !

بدت له من الشرفة تربة مصر الغامضة الحارة ، وقد
 تدرت بغلالة ليلية شفافة .

رأى النجوم المتألقة كثيراً صغيرة مشبوبة فى السماء
 الزرقاء ينمكس وهجا على مياه النيل المنحدر فى جلال
 وهو يعنى مهمماً بانغام قديمة متألقة الألحان واللغات ،
 وعلى ضفافه كانت عرائس المياه تتمدد فى تلك الليلة
 الصيفية ، ملتقات بضوء النجوم ، هامسات بأحاديث
 الأساطير التى تتجدد أبداً ولا تموت . عذارى الليل
 المزهويات اللآلى يضطعن على قشائره فى ليلهن
 الأبدى ، يشعرون السوداء المتناثرة ، ويعينهن العميقة
 الساجية يعرين من قاده القدر إلى الزرع ، فيرتى بين
 أحضانها الناعمة ، ولكن لكى يفصح به إلى الأعماق ،
 ويخرجن ، ويحدهن ، داميات الشفاء ، ملتبات الأعين
 بنار مخلوقة .

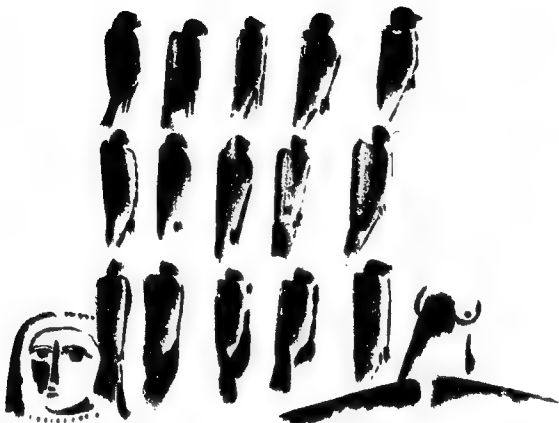
إلى قلبها ، وعطرتها أنفاس الأزهار البيضاء ، والهبها
 الأرج الدائم المثلل المتصاقل من شجرة القوت
 العملاقة ، كان هذا الدفء يسود ضريحاً تقف فيه
 شموع .

سماد فهمى تلتف بفستان مفتوح من تحت الإبطين
 فطحته واسعة ، يبدو منها جانب من ثيابها الرشيق ،
 وتنزل الفتحة حتى منتصف خصرها . ويدور نسيج
 الفستان المنسدل ملتصقا بخصرها ويطننها ويخذيها ،
 سابغا حتى ساقها ، مشدوقاً من جانب ، حتى يصل إلى
 الأرض فى طيات موجية ، والحزام الملمش المخفوق ،
 لأمعا يحصر خصرها ، وهى تمسك طرف منه ، وإيقاً
 محكما على أعلى البطن ، تحجزه بإصبعها الإبهام بينما
 تتردد يدها على بطنها ، مصبوبة إظافرها بظل قائم ، كانت
 الصورة بالروثوغرافور الذى تستخدمه دار الهلال ، بين
 الرمادى والرمصى الذى به نعمة الأزرق الشاحب ،
 وكانت ترفع ذراعها العارية من فوق نهدىها الصغيرين ،
 ويميناها فيهما نظرة غواية مستمتية ، شعرها وحل ثقيل
 يسقط على جبهتها الضيقة فى نصف دائرة أثيرة التكوين
 وينسدل حتى كتفيها العاريتين .

لم اصنع غراما قط - فى حقيقة الأمر - إلا مع خيالات
 جسدانية .

حتى فى عز التجسد والأرضية ، كن تخيلات .

أما صواعق الحب والعشق التى انقضت على - كما
 يقال - فقد خربتني ثلاثا . لم أكن أملك لها رداً ،
 وأرتجفت الحراشيف بالاشحنة الملوكة ، ووصلت دروع
 الحية العظيمة التتبن ، بلا جدوى .



أو البيجاما المخططة فيها كل الخير والبركة - وكنت أحاذر أن تقوس رجل في أتراس الروث الطرية المدورة ، أعرف أن خضرة سوف تجمعا لتصنع منها الجلة الجافة التي أرى صفوفاً منها فوق سطح البيت .

مدخل البيت - بين حائط الزريبة وجدار الحد المصمت المبنى من الطوب النوى - مسقوف وضيق ومظلم من وراء الباب الخشبي العتيق - ذى السقطة الخشبية أيضا - الذي يرتفع بفعل حبل يشد من فوق ، من الدور العلوى ، لينفتح الباب ، ثم تعود السقطة فتستقر في تجويف معد من الناحية الجوانية للباب . وقد غادرت البهائم كن

أما في الصباح ، بعد فطور الفول البقيى المدمس ، بالزبدة ، وعيش البتار الطازجة ، والشاي باللبن في الكوب الزجاجى مخضر اللون قليلا ، فقد كانت زيارتى لبيت رحمة ولنده يعنى بيت خالتي سالومة وخالتي روزة ، طبعا ، شبه يومية ، أو مرتين في اليوم أحيانا .

كان بيتهم من البيوت القلائل ، في الطرانة ، التى من دورين . في آخر زقاق ضيق ، متلو ، ينتهى فجأة بحائط سد ، ترابه الناعم يعلق بقدمى العائرتين في الضئيب الرفيع - من كان الذى يهتم بلبس الجزمة في القرية ، على الصبح ؟ ألم تنته أيام المدرسة ، والقطعة ؟ ، الجلالية

بينتها الصقفة تلعب بكرة ذرة ناشف نصطفه قد مرى
من جهويه الجافة ، لفت رأسها بخفة داكنة يبدو من
تحته شمرها الأشقرانى الملبد ، نظرت إلى بعينين
واسعتين خضراوين ، متسللتين وكانهما غزلتان ، بلا
خجل .

أما آخر أولادها فقد كان يلتصق بساقى أمه وهى
تكتس ، يتدادأ وهو يشد جلابيتها ، ليس عليه إلا قميص
قصير يكشف عن قضيبيه الصغير ، وخصيتيه البريتين ،
وساقيه الموريتين قليلا .

- ياواد خش جوه اختشى يوه .. يابت حطى عليه
هدمة ، يادى العيبة ، يالهوى !

ولكنه ينظر إلى وقعا بوقاحة الحيلة الطفولية الجديدة
المنطلقة من سفينة الروث ، وهدمانية الجاموس
الجسيمة ، وحنن الأرض الذى بلا تورع ولا وهى تقريبا
يتحدى الحبسة وزمة الميطان .

وكانت سائر البنات سارحات فى الحوش ، تحت
الظللة ، وأمام البيت فى الوسعاية المحجوبة عن الطريق ؛
فهل رأيت فى ركن الزببية ظلال رجال كثيرين ؟ أم رأيت
رجلا واحدا ، وكانه كثيرين ؟ أسمع الأشقرانى أم عسى
سلوانس بعينيه الخضراوين الثابتين تشعلان ظلال
الكنز ؟ رجلاها حجازى أم ظل الواد لهندى الاسكندرانى
ابن عم قلنس الصعدي ، القادم من رأس بلخا ،
والذى يموت حيا فى الموريتين لندة ورحمة ، ويطلق
بنيران شهوة جارفة ؟ فهل ظلال الرجال دائما مترصدين
وتتربص بشسوانى ؛ لا بل كان هناك ، رأيت فى عتبة
الصباح .



الزببية من الصباح البدرى ، لكن رائحتها مازالت كثيفة
وراكدة تلفم الحس ، لا تتجاف ليل نهار .

عندما دخلت ، كانت خضرة تكتس الزببية بسياسة
نخل خشنة السطح ، مربوطة بشمخور سنط مسوى
واضح العقد .

فى جلابية الشغل السوداء الباهتة المطفة ، شق طولى
مفتوح على جنب ، ينزل حتى تحت خصرها ، يلوح منه
قميص داخلى بلون فزدي كالك ، خشن النسيج ، وشديها
الصمبى الاسمر يفلت منه ، يهتز - وهى تشتغل -
متماسكا وغضا ، منعضا بشكل مدهش ، تحت الثياب غير
النظيفة ، دون ان تلقى ادنى اهتمام إلى نظرتى للنهمة
الخجول معا .

هاجمين ، أبناء خنسو أهللو ، ويناته القمريات
الشموس .

لفت وجهه المتهب نسمات ربح دافئة عيقت
حواشيها بشذى زهر برى تهب من ناحية المقبرة ، حيث
تظل الأشجار أشباح القبور ، حيث تتأوه العظام
المفتحة ، تحت السنط والنخيل العقيم ، حيث تضرب جذور
القيق والجميز في التربة خلال عيون الجمجم المظلمة
التي تحديق بلا غمض في ليلها الأبدى ، حيث سيقان
أشجار التوت والمناجاة تخترق الهياكل في التراب ، لكي
تصل الأوراق الغضة ، مشرقة متلذذة ، في نور السماء .

ناديت من تحت :

— خالتي روزة . خالتي سالومة ..

لم تكن إحداهما خالتي على الحقيقة ، بل هما أقرب
إلى خالات أمي ، كان ابن عمهما حنا بيه الذي يعيش في
شارع جانني من الرصافة في اسكندرية ، وتحرص أمي
على أن تعطيه حقه من فطير الملك ميخائيل الذي تصنعه
لن في عيده ، وله ابن على اسمي أيضا ، اكبر مني كثيراً
وعمر طويلا وكان شاعراً معبودي نس ليبة نال حظا من
الشهرة .

جانني الصوت المشروح الرابع :

— إطلع يا بني .. إطلع يا بني .. يا لنده ..
يارحمة ... شولى ابن خالك ، انفض المنذرة البحرى .

كانت خالتي روزة وخالتي سالومة توأمين مصنوعتين
على قالب واحد . لم أرهما قط . حتى في عز الصيف - إلا
بالتوب الاصون السابح تدور على صدره سفرة ملففة من
قمماش حريري لامع بالبالغة المالية الملفة التي تضم ،
بحكام ، العنق المجدد الضاوي ، عنق ديك رومي
مخضرم ، وبالحذاء الأسود الرجالي وأطير الكعب

كنت أعرف أن حجازي زوجها ، الأجرى ، يشتغل
يوماً ويبطل أياما ، ويسافر بالشهور مع التراهيل في
مواسم الشغل ، لكنها تجعل كل عام .

وعندما يقعد في البلد كان يأخذ البهائم أحيانا للزعرى
على الترع أو الرياح أو جسر البحر الكبير .

وكانت تلك شغلة الصبيان - أوحى البنات الصغيرات -
لكن الحاجة وحش . وكان للرجل وجه وحش وضحية
معا ، خشن مجذور جاف كلرع جميز عتيق وفيه أيضا
نضارته المحجزة . رأيته مرة يكسح للزربية ويخرج منها
طبقات قديمة جافة من مخلفات البهائم يعجنها بالروث
الغازز ثم يقرصها - كالنسون - ويفرشها في الحوش
تحت النضلة ليصنع منها الجلدة ، وكان يلبس خيشمة
متصلبة من القدر ، على اللحم .

وكان هو وخضره ، ووليدها الآخر ، والبنات الخمس -
في وش العدو - يتأمون جميعا مع البهائم ، في ركن
الزربية ، أهر منه حرس ، ومعه ونس ، ولهم على أي
حال ، من الخرنصيب !

— عوال ياخضرة .

— يعافيك ياسيدنا لفدى ياخويا ، ويجهل لك في كل
خطرة سلامة .

رفع رأسه إلى السماء فرأى النجوم الأبدية الدائقة
تلطف بالقمر الشاحب الصغير الذي اكتسى بسحابة
بيضاء شفافة .

النجوم انقأض قصر أبيض تددت بقاياها وتشتت حطامه
حول بحيرة نصف مستديرة من فضة هادئة . رأى
السحب الجميلة تسرى في صمت إلى أرض خرافية
مجهولة ، اشرعة حائلة تحمل في قواربها أبناء آلهة ،

— يوه إياك حتمل زى ست روزه مش لاند عليها
حتى كباية الشاى .. !
— زى الست سلومه قواح دره ناشف ماييرش
للوميه .. !

وكنترا يحكون عن كتر من الجنيهات الذهب الصميدى
والإنجليزى والورق الكبير أبو مدنة ، كانه مقاديل
خضراء . خبيطة مدفوسة فى كوة موهمة بالطوب التى
تحت السرير الحديدى ذى الأعمدة العالية ، أو يقال إنها
فى المصطبة الطينية فى الدور اللوقانى ، فى المندرة الأخرى
التي لا تفتح لأحد قط ، تحت اكاس المراتب القطن
والألصقة والأكلمة السبوطى ، وتحت النافذة اللقبلي
المقفلة دائما ، ذات القاعدة العريضة التي وضعت عليها
كتب الترانيم وتعلم اللغة القبطية وألف ليلة وليلة
بأجزائها الأربعة منزوعة الأغلفة وجزء واحد من كتاب
« الأغاني » المطبوع بالحجر ورقه قد أصفر وجف
ويوشك أن يتهشم من فرط هشاشته .

كان الباب لا يفتح أبدا ، بعد آذان المشاء الذى يأتى
من بعيد ، من الجامع المطل على الرياح البحرى .

خضرة ، وحجازى إذا كان فى البلد ، وأولادها ينامون
من المشاء ويمضون من النجمة ، والخالطان كالديديان ،
حدثان رابضتان .

أما لندة ورحمة فقد كانتا تبيتان عندها - يعنى فى بيت
جدى سلوويس - إذا عزمتا على السهر أو المشاء معنا -
بعد أن تأخذا الإذن اللازم بطبيعة الحال - وخاصة فى
هذه الأيام ، عندما كانت خالتي وبعيدة مخضوبة لعمى
فانوس ، وبنات العائلة والمستات والقريبات والجارات
يعقدن حلقات الغناء الغلامى والطبل البلدى المرتجل ،
على مصطبة بيتنا المكشوفة ، فى نور الشعلات الحمراء



صيفا ، ويكتب كباية له أزرار جلدية مدورة متلاحقة على
السائل الرفيعة شتاء ، وبالشراب ذى القماش الثقيل
صيفاً وشتاء . أما فى أيام البرد فى آخر سبتمبر ، فقد
رايتهما تزوران سنى أماليا بالبالطو الأسود الحرير -
التاريخى - على القستان .

لم يكن يبدو لهما صدر أو عجز ، كنا مسطحتين
قائمتى العود بصلابة ، نلحقتن بهما .

وكان بظهما يضرب به المثل فى الطرانة كلها ،
بالفعل .



ترك النسيم الدائم يهب من الشرقة المفتوحة ،
واستند بظهره إلى الجدار ، وهو ينظر إلى معبده .
صامتاً يتعبد .

قال : أما زال في أحد أركان روحك ؛ هذا الفن
الموجوع السلاج ؟ أما زالت ترعاه ، حتى ؟
ألا تريده أن يموت ، هو وشعره الغرير الذي
لا يساوى ، في سوق الشعر ، بصلة ؟ ألا تريده أن
يعبر ؟

قال : أله قد تم تمنيله ؟ من وراء قناع مكتشف
للعيان ؟ فهل جمعت ملفوفة باكفان الكتان المتهوكة ، لم
يبق منها إلا القليل من حبات الزجاج اللامع ،
أو المنطى ؟ حبات من ملح النطرون ؟
قال : بل هي ينيش ، يرغمك لورضاك ، سيان .
قال : مدفون تحت تراب الكلمات .

الترانصة في كيزان الصفيح الممولة مصابيح والتي كنا
نسميها « الشيخ على » .

أى إصرار عنيد يدفعني في وسط مثاليات الحب
الخجول المكبوت ، واضطرابات القلب وإحباطات التقاليد
الفلاحي والمعدات القاسية ، وعصافات الشهوة الخفية ،
وعلى نود « الشيخ على » التهاوت للهتز ، أن أوصل
الكتابة بالحبر الأحمر الفاتح مقتعداً الشلثة الناشفة ،
مسنداً الورق الخفيف نصف الرمدى على مهاد من
صفحات « الأهرام » القديمة ، ملروى على خشب
الطليحة .

سرت في جسده رجفة .

إنه في ريف مصر ، في كهف أحلامه ، في مثوى آلهته ،
في موطن السحر والخرافة والأشباح ، في مهد الضحك
والكد والحياة دائماً على شفا الموت .

ثلاث قصائد

السديم

كالسديم ، أحوم من زمن فوق غمر من الأسئلة
وأثير ينفضي تجاعيدها الموصلة
دون أن أستعيد صدئ غير ملح ،
وصدئ صرخة لفريق .
ولأنى نذير
أحيط نهايات قرنى بصوتى الملح
ولأنى جريح
ولا أطأ الأرض إلا بجرحى
فلصوتى مزايا الدماء !
هو يمضى إلى المنحدر

ذاهلاً عن تسارع نبضى .
كيف اكشفُ عن سطوةٍ فيه ، عن خطواتِ القدرِ ؟
والنَّوْثُ مرآته بالادخان .

كيف
إنى اَحوِّمُ فى زمنٍ فوقَ غمرٍ من الأسئله
كالسديم ، وانبشُ تربتها للوحلة
واقبمُ احتجاجى .

الغراب

حينَ يصمحو الذبابُ على الوجهِ
والشمسُ تبدأ دورتها
والنخيلُ يضمُّ برائحةِ الطلح ،
أحملُ كُرَاسَتِي لِمياهِ النَّهْرِ .
فهناكَ يحلُّ الغرابُ ،
على صخرةٍ حيثُ أجلسُ ،
يمهلنِي زماناً ثم يُلقي السَّؤالَ :
« هل تظَلُّ الحياةُ

كبيتٍ من الطين تحت المطر
طيب الرائحة
وسريع الزوال ،
ثم قل لي ،
ولو أنها قطعة من حجر
حيث تضرب أبوابها الريح
والنسر يسكن أبراجها ،
... هل تظل الحياه ... ؟
كنت أراقب عينيه لا تطرفان ،
مثل ثقبين بيني وبين المكان .
كيف لي أن أغادر ،
أن أستعيد الأثر :
الذباب ورائحة الطلع ؟
يأتى المطر
قطرة
قطرة ..
ويلاشى كلينا .

القصيدة

منذ عشرين عاما
وأنا أتأمل ظلًا يقارب بين الكلام وبين الجارة
حيث تبدو القصيدة من هيئة امرأة في رخام
تنوسط حقلًا
وتكشف للشمس عن فتنة في الخطوط وفي الإستدارة .
كلما أويثنتني الطبيعة حكمتها
صرت أصغى لقلب الظلام :
في شراع غريب يطل على ساحل .
في مخالب خاطفة فوق صدغ
في الرائحة
تنفثي سريعاً مع اللمسة الجارحة
ولذا أترقب في حقل أغنيتي كيف يبدو الرخام
أول الليل ظلًا لمعنى
ثم يبدأ دفاء العظام
في مفاصله ، واحتمال الكلام .

لنعدن

الاعتراب في المكان الضد

قراءة في رواية

« شطح المدينة » لجمال الشيطاني

نعيش في هذه الرواية لا نتابع واقعا مضى وإنما نعيش حاضرا يقع باستمرار . فالفعل المسيطر على الرواية كلها هو فعل المضارعة ، الفعل المضارع الذي يعبر عن الحضور المستمر ، اللهم إلا إذا جاءت لحظة في الرواية ، في قلب هذا الحضور ، لتكس علينا حكاية من حكايات الماضي ، لتواصل الرواية بعد ذلك حضورها الآتي الذي لا ينقطع .

على أن هذا الحاضر نفسه قد يصبح أحيانا — وفي لحظة تحققة — ماضيا دون أن يتوقف عن أن يكون حاضرا . وذلك عندما يحدثنا السارد أو راوية الرواية في هذه اللحظة المحددة عما يحدث بعد ذلك من ردود فعل لهذه اللحظة الحاضرة . إن الإشارة إلى المستقبل تحيل الحاضر ماضيا وهو لا يزال حاضرا ماضيا . ففي وصف السارد لجلسة مناقشة في الرواية على نحو يؤكد زمنها الحاضر الآتي ، لا يلبث أن ينتقل إلى ما صدر وما كتب

تبدأ رواية « شطح المدينة » وكأنها امتداد واستمرار لمسيرة سابقة لم تتوقف ، وإنما تتواصل في هذا الموقع الجديد . فليس ثمة لحظة بدء مطلقة . وإنما البدء هو مجرد وصول ومواصل . ولهذا فلفظة الرواية لا تبدأ بحرف أو باسم أو بفعل ، وإنما بنقطتين أفقيتين هكذا [..] يعبران عن هذا التواصل . بهذا يبدأ فصلها الأول . وبهذا تبدأ كل فصولها بعد ذلك بهاتين النقطتين الأفقيتين ، بل بهذا تنتهي الرواية كذلك ، إذا كانت لها نهاية . بهاتين النقطتين الأفقيتين . فالرواية في الحقيقة تنتهي بتساؤل ملح يبحث عن إجابة ، عن مشروع ، بهاتين النقطتين المفتحتين على أفق مجهول .

على أننا لا نستشعر هذا الامتداد والاستمرار في مفتتح الرواية ومفتتح كل فصل من فصولها ، ومع نهايتها المفتوحة فحسب ، بل نستشعره كذلك طوال الرواية ، بالتواجد الدائم في الحاضر والحركة للتصلة فيه . ونحن

وما أشيع بعد ذلك من تعليقات على ما جرى في هذه الجلسة : « ما جرى في القاعة عمل موضوعا للجدل ، تخطى حدود الجامعة والمدينة والبلاد كلها » (ص ١٢١) ، ويسوق أمثلة عديدة على ذلك ليعود بعد هذه الصعورة المستقبلية إلى لحظة الحضور ، وفعل الحضور في الجلسة ، وهكذا تنتقل إلى مستقبل ونحن في لحظة حاضرة مما يجعل منها لحظة ماضية رغم حضورها الآن !

على أن لحظة الحضور المتصل لا تتحقق بالفعل المضاربة فحسب وإنما تتحقق كذلك بالجمال الإسمية التي نصف ما هو قائم ، هنا والآن ، أو ما هو شائع سائد . ففي الرواية منذ البداية حتى النهاية ، نحن هنا والآن ، نعيش لحظاتها وأحداثها في حالة حضور دائم كأنما نقرأ سيناريو فيلم لا لفصول كتاب . يبدأ الفصل الأول هكذا : « .. وسنر للحظات مثل توقف القطار مباشرة » ويبدأ الفصل الثاني بهذه الجملة « .. الموضوع خلال محسوم » ويبدأ الفصل الثالث هكذا « .. بداية يجب القول أن ما يبدو اليوم طريقا غرابيا .. الخ » وهكذا أغلب مداخل الفصول بل أغلب فقرات الرواية .

ولا تشكل هذه الحفرة الزمانية التي تسبغها على الرواية أفعال المضاربة والجمال الإسمية مجرد ظاهرة نحوية في بنية الرواية ، وإنما هي عنصر أساسي من عناصر تشكيل الدلالة العامة للرواية كما سوف نرى .

على أن هذه الحفرة الزمانية المتصلة هي في الوقت نفسه حفرة مكثية تكلفها وتكرسها هذه الحفرة الزمانية . بل لعل هذه الرواية أن تكون رواية مكان لرواية في مكان وإن تكن رواية مكان ذي دلالة معنية . فهي ليست رواية في مكان حيث تجرى أحداثها

وشخصياتها ، أي في مدينة كما جاء في عنوان الرواية ، وإنما هي رواية مكان بمعنى أن ثمة علاقة حميمة خاصة بينها وبين هذا المكان الذي يكاد يشكل دلالتها لأمجد حدود حركتها . حقا ، إن كل رواية — بغض استثناء — إنما تقع في مكان ، ولكن تختلف العلاقة بالمكان من رواية لأخرى . فقد يكون المكان مجرد إطار عام ، مجرد مسرح تتحرك عليه ولية أحداث الرواية وشخصياتها . وقد يكون فضاء خارجيا ، ولكنه فضاء يقوم بينه وبين أحداث الرواية والسماسها تجاوب واتمكاس انفعالي متبادل . إلا أننا في هذه الرواية نجد المكان متداخلا حميما مع بنية الرواية ، لا يشكل التضاريس الخارجية لأحداثها وشخصياتها فحسب ، وإنما هو جسدها النابض الذي تنبثق فيه ومنه دلالتها العميقة ، مما يذكرنا بالكتاب الجميل الذي كتبه الفيلسوف الفرنسي جاستون ياشلار عن الدلالات الجمالية للمكان . حقا ، قد نجد هذه العلاقة الحميمة بالمكان في بعض روايات عربية أخرى وخاصة في كتابات نجيب محفوظ ويحيى حلى وعبد الرحمن منيف وحنا مينا وأدوار الخراط والطاهر بطار وسنعن الله إبراهيم وفتحي غانم وعبد الحكيم قاسم وجمال القبطاني نفسه ، إلا أننا في هذه الرواية الجديدة لجمال القبطاني نجد مستوى فنيا ودلاليا للمكان ذا خصوصية فريدة في الرواية العربية .

بل يكاد المكان أن يكون الشخصية الرئيسية في هذه الرواية . فالمكان فيها رغم محسوسيته وتفاصيل انتمائه وظواهره وخوافيه وإبهامه المختلفة ، ليس هو المكان المسلمة أو المسافة أو الفراغ أو مجرد الفضاء الذي يتكدس بالأشياء والبشر ؛ وإنما هو — أساسا — المكان الدلالة ، القيمة ، الرمز . فمذ اللحظة الأولى ، والأبسط الأولى للرواية ، لوصولنا إلى هذا المكان ، نستشعر

عن المفارقة بين الظاهر والباطن وتبدل الثوابت بل اختلافها أحيانا في مرحلة متأخرة من التواجد في المدينة ، تنبثق في نفس صاحبنا ذكرى موازية من ذكريات مكان متناقض تماما لهذا المكان بغض عن نفسه بالألفة والأنس والطمانينة : مائت مسجد محمد على فوق القلعة ، الروائع المنبثقة من سوق الخضار ، مقهى التجارة في مدينته البعيدة (ص ٩) ولكن سرعان وما تنقش نفسه كذلك ببعض ذكريات أخرى قد تتلاقى مع بعض انطباعاته الأولى في هذا المكان الضد : السجن والتعذيب بتهمة قلب نظام الحكم ، الحوار همسا معظم الوقت مع أصحابه في مقهى قرب مسجد الإمام الحسين . (ص ١٠ - ١١) .

على أنه من مجمل هذه الذكريات على اختلافها تتحدد وتتجسد بعض ملامح الخصوصية الذاتية لصاحبنا التي يتسلح بها في مواجهة هذا المكان الضد . ولكنه لا يتسلح فقط بخصوميته الذاتية ذات الطابع المعنوي التي توجهها هذه الذكريات ، وإنما يتسلح كذلك بحافظة نقوده وما هو أهم من حافظة نقوده ألا وهو جواز سفره . فجواز سفره هو التجسيد المعنى المادي لهويته . ولهذا عندما يدخل غرفته في الفندق يضع جواز سفره وحافظة نقوده ، تحت الوسادة التي سيسند إليها رأسه ، « ويأخذ في ترتيب حبلجته ليضفي خصوصيته على الغرفة للشاع ، ص ١٠ .

وهكذا بالحرص الدائم على هويته وخصوصيته ، فضلا عن التوجس والحذر والإحساس بالخطر وانعدام الألفة ، نكاد نستشعر منذ البداية للصرع الفاجع الذي يتوعد ويتهدد رحلته إلى قلب هذه المدينة الضد . فأي مدينة هي ؟ إنه يكاد يصرح لنا باسم المدينة

إحساسا بالحذر والقلق والتوجس والفرية ، نستشعر أنه ليس مجرد المكان الآخر ، أو المكان المختلف المستهدف من هذه الرحلة ، إليه ، بل هو المكان الضد ، للمكان المهدى ، رغم أن صاحبنا القادم إليه جاء بدلا عن صديق له كان مدعوا من جامعة هذه المدينة ، للمشاركة في سبعة أيام من الاحتفالات بمناسبة مرور تسع قرون على إنشاء هذه الجامعة . فمنذ اللحظة الأولى نعرف بأمر « رواج اللصوص في هذه المدينة واستهدافهم للغرباء وخاصة القادمين من الشرق » ص ٧ . وقد تكون السركة المادية هنا في البداية أبسط ما تعنيه الدلالة المعنوية العميقة للسركة في هذه الرواية ، والتي ستكون سببا في وصول الرواية إلى مازلقها الدرامي في النهاية .

ومنذ اللحظة الأولى يتراءى انطباع لدى صاحبنا القادم إليها ، وهو الشخصية المحورية والوحيدة التي تتحرك بها الرواية ببرسوخ كامل ، وأيام عديدة مندثرة ، وورائثة خفية . ويأن قومها متابعون ، وأن اليقين فيها معوم والأسباب منفية [ص ٨]

ومنذ اللقطات الأولى يتبين صاحبنا تناقضا صارخا بين الظاهر والباطن ، بين الخارج والداخل في مبنى الفندق الذي ينزل فيه . فالواجهة قديمة عتيقة ، ثلاث طوابق فقط ، أما داخل المبنى فحديث جداً يتألف من ستة طوابق (ص ١٠)

وعندما يزداد توغلنا في الرواية — المكان — ، سنجد أن بعض شوارعها وأبنيتها تغير لجة من موانعها وأشكالها ، بل قد تختفي وتزول أحيانا كما تختفي وتبطل بعض الشخصيات بشكل شبه سحري .

وفي مواجهة هذه الانطباعات الأولى في البداية ، من إحساس بالفرية والخطر وفقدان الأمان والألفة فضلا

وبهذا المعنى فهي واقع دلالي قيمي رمزي عام أكثر من أن تكون مجرد واقع ملموس محدد .

على أن سارد الرواية لا يقدم القاهرة المدينة في صورة أحادية الجانب ، فهي في النهاية مدينة بشر وقيم وليست مدينة أحجار على كثرة طغيان الطابع الحجري فيها . ففي داخلها يعتدم صراع بين متناقضات وثنائيات شتى : بين الظاهر العتيق والباطن الحديث ، بين الثبات والتغير ، بين التواجد والاختفاء ، بين المرئي واللامرئي ، بين المحقول واللامعقول ، بين الحضور والغياب ، بين الواقعي والسمعي ، بين الشمال والجنوب ، بين الحياة والموت ، بين القدرة الجنسية الطرمة والصحة ، بين الخصوصية والضياع ، بين الثقافة والفساد ، بين العلم والمتجرية ، بين الجامعة والبلدية . ولعل هذه الثنائية الأخيرة أن تلخص جوهر كل الثنائيات السابقة في هذه الرواية — المدينة — .

وما أكثر ما يمكن أن تشير وترمز إليه هذه الثنائية المتناقضة بين الجامعة والمدينة . فقد ترمز إلى التعارض بين العلم والمعرفة من ناحية وسلطة العمل والإدارة والبيروقراطية من ناحية أخرى ، أو بين النظرية والتطبيق ، أو بين الفكر والواقع ، أو بين الروح والمادة ، أو بين الأصالة والحداثة أو بين الحرية والاستبداد أو بين الثقافة والسلطة وإلى غير ذلك من مختلف التفرعات والتشعبات على هذا اللون الأساسي . وهي تفرعات وتفرعات قد نجد تفسيراً لها في تفاصيل المصراعات الدائرة بين الجامعة والبلدية . ولكنها تبرز في الرواية في صورة تناقض أساسي هو : من هو الأصل في المدينة ، الجامعة أم البلدية ؟ وهو سؤال قد يصلح أن يكون سؤالاً فلسفياً مجرداً ، وقد يصلح أن يكون مجرد سؤال

القادم منها ، بما يحدده لنا من بعض معالمها . إنها القاهرة بغير شك ، عاصمة وطنه المصري . إنه لا يخفى عنا منذ البداية هويته المحددة . أما هذه المدينة القادمة إليها ، فإنها مدينة بلا اسم ، بلا هوية محددة ، وإن كنا نتعرف منذ البداية على بعض صلاحيها وإن يكن على نمو سلبى . فليس فيها على الإطلاق ما يدل على أنها المدينة الشرقية أو العربية بالذات كما يذهب بعض نقاد هذه الرواية ، برغم أننا سنلتقي فيها ببعض من أهل الشرق أو البلاد العربية أو بلدان العالم الثالث . بل سنجد فيها فندقاً يسمى بالفندق العربى . وهي كلها ظواهر عارضة هامشية . وهي ليست « بالمدينة العالم » أى المدينة التى ترمز إلى العالم عامة . كما يذهب نقاد آخرون ، برغم أن بها فندقاً يسمى بالفندق الدولى وهو الفندق الذى ينزل فيه صاحبنا المصري . ذلك لأننا سنتبين بين هذه المدينة ، ويقاع أخرى في العالم وخاصة بلدان العالم الثالث والبلدان العربية خاصة خلافاً واختلافات . وهي ليست مدينة سمعية موهلة في الطقوس قسوفية تعبيراً عن غربة مأزومة داخل أغوار نفس صاحبنا ، بمعنى أننا في هذه المدينة لم نخرج من حدود وجدانه الباطنى كما يذهب بعض النقاد ، ذلك أن صاحبنا ما أكثر ما يشعر بالحنين للجارف إلى مدينته الثنائية ويعيش بعض أطراف ذكرياتها البعيدة . بل يستمال مصنعه الكبرى في نهاية الرواية في فقدانه وسيلة العودة إليها .

على أنها ليست مدينة يعينها وإن كان في بعض معالمها ما يكاد يوحي بذلك ، مثل برجها المثل الذى يكاد يطن عن نفسه باعتباره برج « بيزا » ، ومثل بعض المعالم الأخرى التى ترحي باننا في مدينة من مدن الغرب ، بالمعنى الواسع للغرب ، أى الغرب الحضارى عامة .

تاريخي عيّن، ولكنه في الحالتين يعبر عن سؤال سياسي عملي خلاصته : إن السلطة في المدينة ، للجامعة أم للبلدية ؟ سواء كانت هذه السلطة معنوية أو إدارية . وسوف نتضح وتتحدد لنا في النهاية الإجابة على هذا السؤال . ولهذا فلن يمتدنا هنا أن نعترض لتفاصيل المواقف والمكائيات والمعطيات التي تمتاز بها الرواية حول هذا الصراع على السلطة بين الجامعة والمدينة ، وحسبنا أن نكتفي بالإشارة العامة إلى بعض أوجه الخلاف والاختلاف الأساسية بينهما .

ف للجامعة - كما نستخلص من العديد من المواقف والمكائيات والمعطيات ، يستندها حزب راديكالي في المدينة ، ولهذا نراها تنقلب إلى جانب المقلاتية والأصالة وروح البحث والاكتشاف والتحرر والتجديد فضلا عن قولها من الناحية السياسية إلى جانب قضايا العالم الثالث عامة وقضية فلسطين بوجه خاص وضد النفوذ والنوسمية والهيمنة الأمريكية . على حين أن البلدية يستندها الحزب الثاني في المدينة - فهي المدينة حزبان فقط - هو الحزب الليبرالي ولهذا نراها تنقلب إلى جانب كل ما هو نفعي ، مظهرى ، سياسى ، موجهانى ، فضلا عن ممالأتها للثقافة الأمريكية والهيمنة الأمريكية عامة . وثمة تمايز آخر بين الجامعة والبلدية هو تمايز أخلاقي - فبرغم أن كل شيء صامم الانقياد ، نفس الانقياد ، في المدينة ، فالرشوة فاشية ، لا يوجد ما يستعصى عليها . ف يمكن الحصول على أدق المعلومات وأشدّها حساسية ، بما فيها مؤسسات الأمن العام وأجهزة مكافحة أنشطة التجسس ، « جهة واحدة تستعصى على الرشوة . إنها الجامعة » (ص ١٢ - ١٤) .

ولإزاء هذا التناقض بين الجامعة والبلدية يجد صلابتنا نفسه - في البداية - أقرب إلى الجامعة ، بل

يتذكر تماثلا بين مواقف أحد رؤسائها ، وموقف صاحب المقهى في حي شعبي بمدينة الثانية ، ويكاد هذا المقهى بملامحه التي تتبدى لنا ، أن يكون مقهى الفيشاوى في حي الحسين ، دون أن يصرح بذلك . ويرغم الفارق الكبير بين رئيس الجامعة وصاحب المقهى فإن ما يجمع بينهما هو قيمة عليا تتمثل في التمسك بالبادئ والأصول . ف رئيس الجامعة هذا يعارض ما تحاول الدولة الاتحادية - التي تعد المدينة تحت ولايتها - أن تفرض إضافتها إلى شعار الجامعة ، وهو ثلاث دوائر حمراء ترمز إلى الدولة الاتحادية . وتلقى معارضة في النهاية إلى عزله ثم إلى موته . وكذلك شأن صاحب المقهى في الحي الشعبي . إنه يقاوم - معنويا على الأقل - ما تفرضه بلدية العاصمة من إزالة مقاهى والإساءة إلى تاريخه العريق وإقامة فندق للسياح مكانه . وعندما ارتفع أول معول هدم كان قد فارق الحياة . [ص ٢٤ - ٢٣]

على أنه إلى جانب هذا التماثل الإيجابي بين رئيس الجامعة في هذه المدينة وصاحب المقهى في مدينته الثانية ، فهناك أوجه تماثل أخرى في بعض الظواهر السلبية بين المدينتين ، وخاصة فيما يتعلق بالعلاقة بالولايات المتحدة الأمريكية التي تتمثل في الهيمنة الأمريكية من خلال الطلغ العسكري ، والمعنونات الاقتصادية ، والتدخل لدى صندوق البنك الدولي لجدولة الدين ، وكثرة مطاعم الوجبات السريعة والمشروبات الغازية والموسيقى الصاخبة ، والمسلسلات الأمريكية بل يكاد وصف الرواية للكتلة الخراسانية التي أقيمت حول مبنى البعثة الأمريكية لحمايتها من أي عدوان في هذه المدينة ، يوحي بشكل جهر إلى الكتل الخراسانية التي أقيمت حول السفارة الأمريكية في القاهرة [ص ٨٢ - ٨٤] .

تأثيرها القوي السلبى إلى مدينة صاحبنا ، كما تتضمن محاولة لنقد اجتماعى غير مباشر لبعض الأوضاع السائدة في مدينة صاحبنا . ولهذا تبقى ظلال التماثل بين المدينتين بارزة في مسلك بلدية كل منهما ، ول تنافس هذا المسلك وثقافته مع مسلك مثقلى وعلماء وكتاب مدينة صاحبنا وعلماء جامعة هذه المدينة .

على أن هذه الثنائية المتناقضة بين الدلالة التى تمثلها الجامعة والدلالة التى تمثلها البلدية ليست هى وحدها التى تعطى لهذه المدينة دلالتها الرمزية العامة . فسوف تتلاشى هذه الثنائية بين الدالتين ل نهاية الرواية في الموقف الذى سوف تتخذه الجامعة والبلدية على السواء من صاحبنا ، دون أن يسقط هذا عن المدينة دلالتها الرمزية بل لعله يعكسها - كما سوف نرى - وإنما هناك عناصر أخرى تشكل الجهاز العصبى أو العظمى - لو صح التعبير - لجسد هذه المدينة ودلالتها العامة . أول هذه العناصر هى أبنية المدينة نفسها .

ولقد أشرنا في البداية إلى ظاهرة التناقض بين واجهات المباني التى تصطف بالمعمار القديم ، وهيا كلها الداخلية التى تتماهى مع للمعمار الحديث . ولكن إلى جانب هذه الصورة العامة سنجد في المدينة بنائين - هما برجها المائل وقلعتها - يعطيان « المدينة - الرواية » صلابتها الكيانية ، وعطرها الخاص ، وهويتها التاريخية ، بما يمتلكان به من سرديب وغرف وأقبية وطوابق ومداخل ومخارج ، وما يدور حولها ولعبها من حكايات يطالب عليها الطابع الأسطورى السحرى ، فضلا عن طابع الصراع حول السلطة ، أو الصراع من أجل احتكار المعرفة . وبالرغم من أن هذين البنائين قد أقيما للسيطرة على الموت وهزيمة الفناء ، فإن الموت يتكاد يعيش في كل

وقد يغشى هذا التماثل سواء في مظهره الإيجابى او مظهره السلبي بين المدينتين إلى إلقاء الطابع القسوى لهذه المدينة الذى سبق أن أشرنا إليه . ولا يخفى من ذلك ، الإيحاء المباشر بل الصارخ بالاختلاف بين موقف الجامعة في هذه المدينة من رفض حصول زوجة رئيس الجمهورية السابق على شهادة التخرج فيها ، من كلية العلوم الإنسانية ، وإحالة الاستاذ الذى ساعدها على ذلك إلى لجنة تأديب سرية ، وبين موقف الجامعة في مدينة صاحبنا التى يمرت لزوجة رئيس الجمهورية السابق الحصول على مثل هذه الشهادة بل والتعيين في هيئة تدريسيها ! إلا أن هذه الحادثة الجزئية الإيجابية لا تقلل من طابع التماثل في بعض المظاهر بين المدينتين ، كما سبق أن أشرنا . غير أن هذا التماثل بين المدينتين لا يغشى ما بينهما من اختلاف وتضاد . وإنما يلغى أن تكون هذه المدينة التى يتحرك فيها صاحبنا ، هى مدينة بعينها ، ويؤكد ما سبق أن ذكرناه من أنها المكان الدلالة والقيمة والرمز . ولهذا فقد نجد هذه الدلالة والقيمة والرمز في هذه المدينة ، كما نجد بعض سماتها في مدينة صاحبنا . بل سنجد في هذه المدينة - كما سوف نشير بعد قليل - بناية الأمن العام التى تكاد أن تكون قاسما مشتركا مع بنايات مماثلة في جميع مدن العالم دون أن يجعل هذا من هذه المدينة ، الرمز الشامل للعالم أجمع . قد تكون « المدينة - الدلالة - القيمة » المهيمنة في عالم اليوم ، ولكنها ليست « المدينة - العالم » ، إلا أن المخاللة في إبراز أوجه التماثل . المباشرة والإيجابية بين هذه المدينة وبين مدينة صاحبنا ، قد تقضى إلى خطلة الدلالة الخاصة لهذه المدينة ، مما يدفع بعض النقاد إلى اعتبارها المدينة العربية ، أو المدينة الباطنية لوجدان صاحبنا . على أنها تعنى - لو صحص تفسيرنا لدلالة هذه المدينة - امتداد

أو تتقارن . ويتم هذا بين يوم وآخر ، وأحيانا بين لحظة وأخرى . ليس ثمة ثبات واستقرار إذن في معمار الشكل بل التواجد نفسه . إنه معمار مراوغ ، زاخر بالأسرار والطفالي والخبائي . معمار نسبي الوجه والمظهر والتحقق ، نسبي الثبات والاستقرار . ولهذا فمصادقيته مصادقية مؤقتة نفعية عملية متقلبة نسبية مراوغة وليست مصادقية صلبة موضوعية حقيقية . على أنه مما يضاعف ويخلخل هذا التقييم العلم ، أي هذا الطابع السحري الأسطوري الماروغ لأبنية المدينة وشوارعها أنه لا يبرز إلا لحظات معينة ، ولي مرحلة متأخرة من مراحل الحركة فيها . ولا يحدث ذلك بعد الموقف الذي اتخذته صاحبنا في الجلسة الختامية للمؤتمر ، وبالتالي نتيجة لهذا الموقف كما يذهب بعض النقاد . وإنما كان يحدث قبل ذلك ، (هي ٩٥ — ٩٦] بل هو سمة من سمات هذه المدينة التي يتحدث الناس عنها دائما ولا ترتبط بموقف صاحبنا أو برؤيته الخاصة فقط إلا أن المدينة كمدينة طوال الرواية — كانت تتحرك عامة وتحقق دائما في إطار من العلاقات المستقرة الراسخة بين أحيائها بشكل عام . مما يخلق انطبعا بالتناقض بين هذا الاستقرار البنائي العام للمدينة وهذا التغير وعدم الثبات الذي يحدث لبعض أحيائها أحيانا ، ويخلخل بالتالي التقييم العلم بعدم مصادقيتها الموضوعية ويظهرها السحري الأسطوري الماروغ . على أن أقصى ما يمكن قوله هو أن أبنية المدينة في هذه الرواية تجمع بين المعقولة واللامعقولة في أن واحد ، وإن كانت المعقولة هي العلاقة السائدة بين أحيائها ل أغلب الأحيان .

وإد حاولت الرواية أن تضاعف من الطابع اللاعقلاني أو السحري الأسطوري لمدينتها بتكيس العديد من الحكايات والحدوث والعناصر والأشياء ذات

ركن من أركانها . فالانتحار من الأبراج العلوية ، والاختفاء في الأبنية المحوية ، هي بعض الحكايات التي تدور حولها : انتحار الرجل الزنجر ، وانتحار الأميرة الانجليزية ، واختفاء الأمير الصيني [ص ٥٥ — ٥٩ — ٦٠] ويرغم سلطة البلدية على هذين البنائين باعتبارهما من الآثار القديمة ، فإنيهما ينتسبان إلى الجامعة من حيث قيمتهما العلمية والتاريخية . ولهذا يجرى نزاع حولهما بين البلدية والجامعة ، بين روح السياحة وروح العلم .

على أننا نقف طويلا — خارج البرج والقلعة — أمام مبنى ليس له شيء من هوية التاريخ وعراقة . وإنما هويته هي هوية السلطة نفسها . إنه مبنى الأمن العلم . ومن الطبيعي أن ينتسب إلى البلدية ويكون أداة أساسية من أدوات للسيطرة . إلا أنه مرتبط بسلطة أعلى هي سلطة العاصمة الاتحادية التي تتبعها المدينة . فهذه المدينة جزء من بقاء تراثي هرمي كبير هو الدولة الاتحادية التي لا نعرف عنها غير نسبة المدينة إليها وتبعيتها لها . وكما ينبعث عطر الأساطير السحرية من مبنى البرج والقلعة ، تنبعث رائحة التذويب والقهر والقبح والمآمرات من مبنى الأمن العلم . ويرغم خصوصية هذا المبنى في هذه المدينة وفي دولة الاتحاد ، فإن صاحبنا يعرف فيه — شكلا ومضمونا — على كيان مماثل متكرر في كل بلاد العالم التي زارها . إنه قصة مشتركة في النظام العالمي المعاصر ، فضلا عن أنه عنصر أساسي من عناصر الدلالة القيمية الرمزية لهذه المدينة . ويرغم صلابته مبنى الأمن العلم وصلابة غيره من أبنية المدينة ، فضلا عن صلابته شوارعها وساحاتها ، فإنها تتسم جميعا بظاهرة سحرية أسطورية . فهي تفتقى أحيانا ، أو تدور حول نفسها ، أو يتغير لونها أو حجمها أو موقعها أو وضعها ، وقد تضيق أو تتسع ، تتعاطف

الطابع الغرائبي ، مثل الغرائب التي تحكى عن فلاسفتها الأربعين ذوى الثقافة الشرقية ، الذين ينسب إليهم بناء هذه المدينة وإنجاز العديد من مشروعاتها ومرافقها الخارقة ، ومثل اختفاء مقبرة رئيسهم ، وما ينسب إلى أحد علمائهم من تأليف كتاب عن أطعمة تصوى ألوانا من اللحم بغير لحم وكبداء مقلية بدون كبدة ، ووجهة بغير بويض وثريد بدون خبز أو أرز وعلوى بدون وصل أو سكر (ص ٧٧) وما يحكى عن عالم آخر من علماء قام بأشياء شبيهة إعجازية مثل كتبتة أعمال شكسبير كاملة على حبة أرز ، وكتابة الكتاب المقدس كله على بيضة حمامة مفرغة ، وأنه كان على وشك أن يتوصل إلى تحليل التركيب الطبقي لألوان قوس قزح خلال الدقائق الخمس الأولى بعد نزول المطر مباشرة (ص ٢٢) أو ما يقال من ظهور الزنجرى المنتشر بعد أربعين يوما على انتحاره (ص ٥٦) ، إلى جانب استخدام رقم أربعين استعمالا يكاد يصورغ أغلب العلاقات والأشكال والأعداد في المدينة ، فهناك أربعون فيلسوفا ، وأربعون امرأة ، وأربعون دقيقة ، وأربعون هي عدد أعضاء المجلس الأعلى ، وأربعون قاعة إلى غير ذلك ، فضلا عن هذا المخرج الذي وزعت أوراقه في الجلسة الأخيرة من جلسات المؤتمر حول كشف علمي يتيح تحديد أجل كل إنسان ، إلى جانب الغرائب المختلفة المتعلقة بتفاصيل أصناف المأكولات وأنواع الأثاث ونوادير التحف والنقوش والآثار إلى غير ذلك .

والواقع أن بعض هذه الغرائبيات لم تحذف عمقا سمحوا إلى بناء « الرواية - المدينة » ، على نفس المستوى الدلالي الذي أضفاه اختفاء الشوارع والأبنية وتغير الثوابت في المدينة . بل كانت أقرب إلى الحل والذخارف الحكائية منها إلى العناصر المعاصرة في بنية الرواية .

على أن تغير الثوابت في المدينة لم يقتصر على المعمار المادى فحسب ، بل امتد كذلك إلى معمار العلاقات الإنسانية فيها ، فكانت علاقات خفية من الاستمرار والثبات والمصادقية في بعض الأحيان وفي بعض الحالات . إن صاحبنا يتعرف على من يسمى « بالمغربي » ، الذي يعطيه رقم تليفونه ، ويصاحبه في زيارة إلى بيته ، بل يخرجان سويا في جولة في المدينة ، ثم لا يلبث هذا المغربي أن يختفي تماما ، بل يتبين صاحبنا أن رقم التليفون الذى أعطاه له غير صحيح بل لا وجود له ، وأن المغربي نفسه لا وجود له في المدينة ، فلا أحد يعرفه ، وليس له مكان معروف . حتى الفتاة التي تقوم بالأعمال الإدارية في المؤتمر الذى جاء للمشاركة فيه ، والتي يلتقى بها عند مجيئه ، يبحث عنها فلا يجد لها أثرا ، بل يجد مكانها فتاة أخرى تؤكد له أنها هي التي تقوم بالأعمال الإدارية للمؤتمر دون مواها ، وأنها كانت في موقعها لم تقاربه منذ البداية (ص ١٠٧) . حتى الفتاة الأخرى التي يسميها « بالسلسلة » ، التي يشعر نحوها بالغة ومودة ، فيحاول أن يقترب منها فتصدده ، يلتقى بها في اليوم التالي لثقلها بشغف وتلقائته بقبلة ثم تختفي وينتهي كل شيء (ص ١٠٣) لا ثبات ولا ديمومة ولا استقرار ولا مصداقية لا بنية أو لشوارع أو لعلاقات معاصرة أو مكانية أو إنسانية . كل شيء نسبي متقلب يقلب عليه الطابع النقصى الأثني البش الضال من التواصل والعمق والموضوعية . إنها مدينة تتغير باستمرار ثوابتها وتتبدل مبادئها على حد قول السارد للرواية (ص ١٤٢)

حتى الجنس الذى له أهمية خاصة في أدب جمال الفيغانى عامة ، كمعيار صلب لدى للفاعلية والمصادقية الإنسانية ، نجد في هذه « الرواية - المدينة » مهذورا

الوطني والعالمي ، أما جلفاف الجنس في هذه « الرواية - المدينة » فهو يعد من أبعاد فقدان الهوية والخصوصية الذي سوف يتجسد بصورة فاجعة في نهاية الرواية .

على أن الملائ الذي يوجد كل ما في هذه « الرواية - المدينة » من عناصر ومعطيات وحكايات ومناقشات وإلقاءات وصراعات وغرائبيات وشوارع وأبنية ويؤسس بحق صلابتها ، ويتيح لتجرب ما فيها من دلالة وإيمية ، هو لغة السرد في هذه الرواية . فسرد هذه الرواية يعد في الحقيقة مرحلة جديدة في لغة الفيضاني الروائية . إنها ليست اللغة الجوانية الاستشراقية الصوفية في كثير من الأحيان التي نقرأها في « التجليات » ، وهي ليست لغة « الزينى بركات » ، وهي ليست بقايا لغة « التجليات » التي تلبس موضوعاً غريباً عنها فيقلب عليها الترهل كما في « رسالة في الصباية والوجد » ، وإنما هي لغة جديدة ليس فيها الإحساس بالانتساب المباشر إلى تراث مصدر ، وليس فيها ترهل أو صنعة بلاغية زخرفية ، وليس فيها جهد للبحث عن خصوصية لغوية ، بل هي لغة تمتاز بكل كقول اللغة التراثية في مدرستها واجتهادها المختلفة دون أن تمس نفسها فيها أو تقلد نفسها بها . إنها لغة تمتاز بموضوعها المحدد امتزاجاً حقيقياً ، فتبينه ويبينها . إنها ليست لغة حكي ، بل لغة معايشة تتحرك فيها ومعها وبها الأحداث والمعطيات والدلالات الروائية المختلفة . وهي ليست لغة سمعية تخرج من أقبية الذاكرة . وإنما هي أقرب ما تكون إلى اللغة السينمائية البصرية ذات الحضور المتصل المستمر بمشاهده المختلفة أمام عيوننا . قد تعود أحياناً إلى الماضي ولكنها دائماً في حاضن الحاضر ، وهي دائماً لغة الحاضر المباشر . إن معمار لغة هذه الرواية يكاد أن يكون مماثلاً

مهمشاً اللهم إلا في بعض حكايات عن الماضي . أما فيما عدا ذلك فليس في رحلة صاحبنا في هذه « الرواية - المدينة » قصة حب ، أو لمسة حب ، أو ممارسة جنسية . وانطفاء الجنس في تجربة صاحبنا في هذه الرواية ليس دليلاً على انطفاء الجنس في أدب جمال الفيضاني كما يقول أحد نقاد هذه الرواية ، بل هو في تقديرى يعد من أبعاد موقفه من الأوضاع والقيم السائدة وعلاقته بوجه خاص بهذه المدينة الضد ، مدينة الخطر والخطر وانعدام الألفة وانعدام اليقين ونسبية التواجد والعلاقات ، واختفاء منطق الاستمرار والتواصل المكاني والمادي والإنساني . ولهذا تنتقل بالذاكرة في أكثر من موضع في الرواية إلى ما يقابل ويمارض هذا الانطفاء الجنسي في المدينة الضد ، تنتقل إلى قصة صاحب المقهى مع الامبراطورة « أوجيني » عند زيارتها لصر إلى علاقة صاحب المقهى نفسه بالمرأة الطيبة التي كانت وحدها التي تطيق لمحاولة (ص ٢٩ - ٣١) وإلى قصة الأميرة الإنجليزية مع « رسول » الأعرابي الذي ضلجها . فيما يقال - ست عشرة مرة في صحراء وأدى الملوك تحت ضوء القمر ، فأحبته وأخذته معها إلى إنكلترا ، وعندما مات جاءت إلى البرج لتنتحر (ص ٥٧ - ٥٩) ، إلى غير ذلك من حكايات العشق الجنسي ، التي تعبر في معظمها عن الفحولة الجنسية في معارضة واضحة للجلفاف الجنسي في هذه المدينة .

ولعل الجلفاف أو الانطفاء الجنسي في تجربة صاحبنا في هذه الرواية أن يعود بنا إلى رواية أخرى لجمال الفيضاني هي « وقائع حارة الزعفراني » على اختلاف البناء الفني والدلالة الرمزية بين كل من الروايتين . ففي « وقائع حارة الزعفراني » كان العجز الجنسي تعبيراً عن التمرد ضد التمهير والاستغلال الإنساني على المستوى

الجلسة الختامية بعد أن كاد يظليه التعاس طوالها ، بل طوال الجلسات جميعا ، كان كلامه مفاجأة ، وكانت دلالة في أنه تكلم واتخذ موقفا ، أكثر من تفاصيل ما قال بالفعل .

إن لغة الرواية لغة حضور جدى متصل ، لغة معايشة ، بالقائمه المضارعة ، وجعلها الاسمية ، - كما سبق أن ذكرنا - ول قلب هذا الحضور وهذه المعايشة تأتي اللحظة الدرامية في الرواية فتصبح بحضورها صحنه حاضر ، وقضية مستقبل . وبهذا تشارك اللغة بصيغتها الحاضرة في بناء الدلالة العامة للرواية .

فبعد انتهاء الجلسة الأخيرة للمؤتمر ، وبالتالى نهاية الرحلة والاستعداد للعودة إلى الوطن ، يكتشف صاحبنا أن ما كان يخشاه قد وقع بالفعل . لقد اختفى جواز سفره الذى يضعه تحت رأسه عندما ينام ويحافظ عليه حفاظه على نفسه ! هل هو القدر الذى لا ينفع معه الحذر كما يقول الطائر للشيخ في مفتتح فصل من فصل الرؤية ؟ يمر شيخ جليل على طائر بجوار فخ صنعه له صياد . فيقول الطائر للشيخ : لقد نصب لي الصياد هذا الفخ ليصيدنى ، ولكن لن أظير وإن أقم فيه . ويمضى الشيخ إلى قصده وعند عودته يرى الطائر واقعا في الفخ . فيقول له الطائر : إذا جاء الحين لم يبق أثر ولا عين (ص ٧٩) . هل هو قدر مقدر أن يضيع جواز سفره رغم حرصه وحذره كما يقول بعض نقاد الرواية ؟ الأمر في ظنى على خلاف ذلك . فطوال الرواية ، طوال تواجد صاحبنا في هذه المدينة كانت تضع من هويات كثيرة ، هويات الأشياء والناس والأبنية والشوارع والعلاقات . كانت تختفى أو تتغير مواقعها ومطلها . وكان بعض الناس يخفون أو يتبدلون دون سبب منطقي ،

لعمار مياينها ، ولهذا تختلف وتتنوع باختلاف وتنوع المواقع واللحظات والحالات . فالواجهة اللغوية فصيحة رصينة عريقة ، والموضوع الذى تعالجه حديث شديد الدعابة بل يكاد يكون جوهر أزمة عصرنا الراهن . ولكن بين الواجهة والموضوع تناسق واتساق . وتتحرك اللغة لاثنتي معمارا ذا اتجاه واحد ، بل لتبنى معمارا إغليبيجا ، يتقدم ويتأخر ، يهبط ويعلو ، يسير في الشوارع الواسعة والخفية ، وينزل إلى الأقبية السرية ويهبط في السرايب الخفية ، ويتنقل إنتقالات مفاجئة من الحاضر إلى الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل ، من الوصف إلى ضرب الأمثلة ، إلى سرد الحكايات ، إلى تأملات باطنية ، إلى تيار شعورى أو فكرى يذهب ويعيد . إنه قطار متصل المسيرة ، ولكنه في الوقت نفسه متقطع ، متعرج ، متعدد الاتجاهات والإحالات ، زاهر بالمفارقات والمفاجآت . وتكاد كلمات الحيرة والمجهول والمستغلق والإبهام والغيبية والاندثار والبغتة والحذر والمحب والخطر والسر والخفايا والاختفاء ، ومالا يرى ، ومالا يقال ، واللامرئى والخفاء والخلاء وبغيرها من مثيلاتها أن تكون عكازات هذه المسيرة الروائية الواقعية الشديدة الواقعية رغم الطابع الغنائى الضبابى السحري لهذه الكلمات .

ولا تكاد اللغة أن تستخدم في الرواية لتنمية فكرة مجردة أو وجهة نظر محددة ، وإنما هي لغة تصوير لأنحاء مختلفة في بنية العلاقات الشبكية والإنسانية داخل « الرواية - المدينة » ، حتى عندما اتفق المؤتمر الذى جاء صاحبنا للمشاركة فيه ، لم يكن ثمة حوار متصل متنسق يترامك ليسوغ مفهوما عاما ، بل تحركات اللغة في جوانب القاعة لتلتقط زوايا مختلفة من أوضاع واهتمامات ومواقف وحالات متفرقة . وعندما نطق صاحبنا أخيرا في

وما استطاع صاحبنا طوال رحلته في هذه المدينة أن يقيم علاقة اللفة عاطفية حميمة مع امرأة . كانت هويات الأشياء والبشر والعلاقات تتبدل وتتلاشى من حوله ، حتى أصابته هو نفسه بقلقه جواز سفره ، بسلبه هويته .

ولم يكن الأمر مصادفة ، ولم يكن توقيته توقيته اعتباريا عطويا . فلقد فقد هويته عندما تجاسر فخرج من مجرد احتفاظه بها ، وجماعته لها ، إلى إعلانها وتأكيدا ، وذلك بكلامه في نهاية الجلسة الأخيرة للمؤتمر الذي اتخذ فيها موقفا حاسما بتأييده للصيغة التي اقترحها ممثلو دول العالم الثالث في البيان الختامي للمؤتمر ، فضلا عن انتقاده للممثل الأكاديمية السوفيتية وانتقاده لتغير مواقف المنظمة الاشتراكية من أحلام الشعوب المستضعفة . فما إن انتهى من كلمته هذه حتى سعى إليه الأستاذ الأفريقي وممثلو الدول الجنوبية وحوض الكاريبي والقطار الانديز وجنوب شرق آسيا ، أي ممثلو دول العالم الثالث ، مبهرين عن رضائهم وإعجابهم ، بل اقتربت منه أستاذة مغربية وقليلته مرتين مبهرة كذلك عن تسميتها وإعجابها . لا لم يكن ضياع جواز سفره وسلب هويته إلا رد فعل على بروز موقفه الحاسم ذي الهوية المحددة والخصوصية المتميزة . لك استطاع طوال إقامته في هذه المدينة ، الزاخرة بالفراشات والاسرار وفقدان الهويات الثابتة للأشياء والبشر والعلاقات ، أن يحتفظ بهويته هو وأن يؤكد خصوصيته انتسابه وخاصة في موقفه الحاسم في الجلسة الأخيرة للمؤتمر . وإهذا قاموا بسلبه بطاقة سفره ، هويته المدنية الورقية عندما عجزوا عن احتوائه ، عن سلب هويته المعنوية ، أملا في أن يحققوا بذلك ما عجزوا عنه ؛ ولكن ، أي صعوبة في أن يستعيد ما يندل على هويته الورقية المادية ؟ سواء من الجامعة التي دعتهم إلى مؤتمراتها ، أو من البلدية التي أقام

في مدينتها سبعة أيام ؟ ! وسعى لتعقيق ذلك وسرعان ما يخيب مساعده : فالجامعة قد نكلت أوراق المؤتمر جميعا إلى أقبيتها ، وتذكر اعتراضها به دون أوراق تثبت هويته ، وكذلك شأن البلدية ، إنه لا وجود له بالنسبة إليها بغير أوراقه التي تثبت هذا الوجود ؛ وهنا تتلاشى أمام صاحبنا الثنائية المتناقضة بين الجامعة والبلدية التي كان يلاحظها طول أيام إقامته في المدينة . إنهما في النهاية ، يتلاقيان في منطق واحد وفي موقف موحد منه هو إنكار هويته ، بل تكاد ملامح الرجل الجامعي الذي يسأل « أثبت لنا أنك أنت .. أنت .. تدنو من ملامح موظف البلدية الذي ذهب إليه من قبل بحثا عن هويته ! (ص ١٤٠) لائق إذن بينهما في النهاية . على أن هذا التلاشي والتوحد في موقف الجامعة والبلدية منه ، كانت له إرغاسات ومقدمات سابقة في الرواية ، وإن لم يتفصح أمرها بهذا الشكل الصارخ إلا في هذه اللحظة الأخيرة الحاسمة وهو على وشك العودة إلى مدينته هو ، إلى وطنه الخاص ، إلى حقيقته . ألم يسمع عن علاقات سرية بين أساتذة الجامعة ورجال البلدية ، بل بين أساتذة الجامعة والرجال العاملين في مبنى الأمن العام ؟ ألم يذكر له من قبل الأستاذ الأفريقي أن ما يقال عن صراعات بين الجامعة والبلدية إنما هي « أمور مدبرة لأغراض خفية لا يعلمها أحد » (ص ١٥٣) . ألم يتم اتفاق الاتحاد السوفيتي مع الغرب بوضوح وصراحة وبدون مواربة ، (ص ١٧٢) ألم تتخل المنظمة الاشتراكية عن مناصرة أحلام الشعوب المستضعفة كما لمح هو في كلمته في المؤتمر ؟ إن الخلاف ، والاختلاف الثنائي المتناقضة بين الراديكاليين والليبراليين ، بين رجال الجامعة ورجال البلدية في هذه المدينة هي إذن أمور نظرية غير حقيقية ، والليل للداغ على ذلك هو تلاقيهما وتوحدهما في سلب

هويته إنكارها ودفعه إلى الضياع والاعتراب بين هذه الطوارق والأبنية التي لا ثبات ولا استقرار فيها ولا موضوعية ولا عقلانية لها .

وهكذا تقسم بينه وبين هذه المدينة في النهاية ثنائية من التناقض الحاد ، وتتلاقى كل مظاهر المماثلة بينها وبين مدينته الخاصة . على أنه ورغم سلب جواز سفره ، هويته الرويقية ، ورغم ضياعه واعتراجه في هذه المدينة فإن هويته الباطنية ، وخصوصيته الحقيقية تتأكد وتنتعش وتزدهر في مواجهة هذه المدينة المادية ، هذا المكان الخد ، فتهرب له قصمات وجه أبيه الراحل منذ عشرين عاماً ، ويقتله وجدانه بصفاة ملجئة ، ويهيب عليه حينئذ إلى مدينته . « فمن يصله بها الآن » (ص ١٥٦) نعم « الآن » ، فمن لا نزال في الآن ، في لحظة الحضور المتصلة التي بدأت بها الرواية ، فمن لا نحكي حكاية وقعت ، وإنما نعيش حالة تقع ! وليس هذا التساؤل عن سبيل الوصول إلى مدينته الخاصة والتحقيق الاصيل بها وبها ، الا مشروعا للخروج من هذا الماض المضاد ، غير العقلاني ، المستبد إلى مستقبل مغاير . ليس الامر مجرد عودة إلى وضع كان ، بل هي دعوة مستقبليّة تعشيرية لتحقيق وتعريق هويتنا وخصوصيتنا وبالتالي حريتنا . فلا هوية ولا خصوصية لنا في ظل سلطة مضادة قاهرة مفروضة علينا من خارجنا ، من خارج حقيقتنا سواء كانت راديكالية أو ليبرالية ، علمية أو إدارية ، ولا حرية لنا بغير امتلاك هويتنا وبناء خصوصيتنا . على أنه في النهاية لا هوية ولا خصوصية ولا حرية بغير سيادة العقلانية والموضوعية والألفة والمحبة في منطق العلاقات بين الأشياء والبشر .

هذه في تقديرى هي أطروحة هذه الرواية لو صحت قراءتنا لها ، بل إنها فيها أزمع الرؤية الجوهرية لأغلب كتابات جمال الفيطنى سواء في دلالتها العامة أو في اجتهادات بنيتها اللغوية .

وأتساءل في النهاية ، لماذا وحدت الرواية في نهايتها بين الجامعة والبلدية رغم ما كان بينهما طوال الرواية من مظاهر الصراع والخلاف ؟ إن هذا التوحيد هو في تقديرى معنى أساسى من معانى الدلالة العامة للرواية . إنه الرفض الكامل لهذه المدينة براديكاليّتها وليبراليّتها أو بتعبير أكثر تحديداً ، وأنه رفض لخصوصيته الحضارة الغربية عامة والتشكك في مصداقية قيمها ، ودعوة إلى تأكيد وتعريق حضارتنا الذاتية الخاصة في مواجهتها ، كمصريين وكعرب وكشعوب العالم الثالث عامة .

ولكن ... ألم يكن من الأفضل وقبول الجامعة إلى جانب صاحبنا في نهاية الرواية ، وأو جزئياً ، في بحثه الدوب عن هويته وسميه إلى تكامل حقيقته ، كما وقف رجال الجامعة في المؤتمر مع ممثل العالم الثالث في تمسكهم بإضافة نص حدودا مياغته إلى البيان الختامى للمؤتمر ؟ ألا يتيح هذا الموقف للرواية أن تخرج دلالتها العامة من شبهة الجنوح إلى شرويقية مغلقة مغلقة ضد الغرب عامة ؟ على أن الرواية — في سياقها العام — قد لا توحى بهذا الجنوح السوفيتى المطلق المطلق بل تقدم صورة ملتبسة غير أحادية الاتجاه ، لها أن تكون تطلعا واستشرافاً لمدينة إنسانية فاضلة — جديدة يتلمس جمال الفيطنى الطريق إلى بنائها في مسيرته الأدبية الإبداعية التي لا تتوقف عن التجدد .

الشخير



أتأمل الجدران الصفرية للمحطة ، فجأة تعالى صوت الجرس المؤذن بقيام القطار ، وجهت عينى صوب الجرس الضخم المهتز ، المتدلى من السائط فلم أر أحدا يشده . بدأت عجلات القطار فى التحرك وبجأة اندفعت من باب المحطة سيدة شابة تغطى رأسها بشال أسود واستطاعت بالكاد أن تكلفز إلى إحدى العربات قبل إغلاق بابها بالمحطة واحدة .

أخذت طريقى إلى خارج المحطة ، كانت غرفة قاطع التذاكر مضمومة بمصباح شديد الوهج وليس بداخلها أحد .

بدأت المدينة كما حدثونى عنها تماما ، الطرقات العريضة الواسعة ، النهايات الشامخة الارتفاع ، الصمت التثليل ، أخذت أنصت إلى وقع خطواتى المنتظمة ، وأنا اتجه إلى الشارع الكبير المواجه للمحطة . كنت بعد كل ما حدث لى ما أزال متأسفا ، كانت روح

لم تكن غيبشة الفجر قد تبدت بعد ، عندما هذا القطار من سرعته ، وأخذت عجلاته تنساب برفق فوق قضبان المحطة .

كنت ألق متاهيا بجوار باب القطار منذ ثلاث محطات فائقة ، اتلمص من خلف الزجاج ملامح المدن ، وعلامات المحطات . رجعت أن هذه هى محطتى المنشودة عندما لمحت المدائن البعيدة العالية ، المحاطة بالأضواء تنفث دخانها الأبيض الكثيف ، ليفتلط بالسحب الدائكة العالية . فى اللحظة نفسها ، التى توقفت فيها القطار رأيت علامة قوس النصر محفورة على جدران المحطة ، فجذبت الياب وهبطت .

استعنتى ريح باردة بلا روح عندما لمست قدمائى الرصيف ، ضمنت سترتى على صدرى ، ودعكت عينى اللتين جعلتهما الريح تدمعان . كانت المحطة خالية تماما ، وكنت الوحيد الذى غادر القطار . وقفت للحظة

الامل قد عابت تملؤنى ، منذ استطعت الإفلات ،
والتسلل إلى القطار ، أما وقد هبطت إلى هذه المدينة فقد
أصبح كل شيء قريبا منى ، ساعات قليلة جدا وأكون
بينهم في بيت آمن تدفئه أنفاسهم الحارة الطيبة ، وكما
قالوا لي ، في اتصالهم الآخر ، فمنهم سينكفون بكل
شيء ، قالوا إن على فقط أن أصل إلى مدينتهم هذه ،
أما ما بعد ذلك فسيقومون به ، بل إنهم قالوا في اتصال
سابق إنه سيكون بإمكانى في مدينتهم استرجاع كل
ما فات .

امتلات بالثقة وأنا أتذكر ضحكاتهم الراجعة ، كنت
أعرف ما يتعين على القيام به ، حفظته ، ورددته لنفسي
آلاف المرات .. التوقف عند أول جهاز تليفون ، وإدارة
القرص وإبلاغهم بمكانى ، وعلى الفور سيكونون من
حولى ، حيث يصطحبوننى معهم . تمسست جيبي حيث
وضعت الورقة التي دونت بها رقم تليفون ، أحسست
بها تقرقش بين أصابعى ، ورغما عنى أخذت أردد بصوت
مسموع رقم التليفون الذى يتألف من ثلاثة عشر رقما ،
والذى حفظته عن ظهر قلب .

البنيات شاهقة الارتفاع أعل بكتير مما حدثونى به ،
جدرانها مصمتة ، نادرة الفتحات ، معلقة الأبواب ، يبدو
أسفل بعض أبوابها خيط رفيع من الضوء . للحظة
انتهيت إلى غلو الطريق خلوا تماما من المارة ، صحيح أن
الوقت مازال مبكرا للغاية ، ولكن هل يظلو الأمر في مدينة
كبيرة كهذه من شخص يخرج لطريقه ما ؟

تذكرت أنهم حدثونى عن شيء غامض كهذا ، لكننى لم
أستور أبدا أن يكون على هذه الشاكلة . طمأنت نفسي
بأن ضوءا لن يلبث أن يطلع وتمثلره لطرقات بالعماليرين .
على بعد عدة بنيات أصبحت التلهلهاها مفروشا على

الأرض ، حثثت السير نحوه والبهجة تغمرنى ، كان دكان
من دكاكين الطعام ، من خلال زجاج باب المعلق رأيت عدة
منافذ قد تزوت فيه ، وحول كل منها عدد من المقاعد ،
في الجانب الأيمن كانت هناك منضدة عالية مكتظة
بالأوعية والأكواب والأطباق ، وفي الركن الأيسر جلست
سيدة عجوز تغلى رأسها بشال أسود ، وقد أسندت
رأسها إلى راحة يدها ، بينما وقف أمامها رجل قصير
القامة يكاد أن يكون قزما ، وقد أخذ يتحدث إليها بحدة
ويلوح بيديه في شجار واضح ، كان الباب الزجاجى
الحكم الإغلاق يحجب صوته تماما عنى ، ولقت أرقبهما
في صمت علما ينتبهان إلى وجودى لكن أحدا منهما لم
يفعل ، تجرت بعد لحظات ، وطرقت الباب الزجاجى
طرقا ليئا خافتا ، ثم ما لبثت أن طرقت أعلى ، ثم أعلى ،
وبخافة التفتا إلى في لحظة واحدة ، وقد بدا الروع على
وجهيهما .

كنت أعرف أنهما لن يفهما حرما واحدا من لغتى ،
كما أننى لن أفهم حرما واحدا من لغتهما ، لكننى قدرت
أن يرمسى أن أسألهم بالإشارة عن أقرب تليفون .
أخذت أجسد بيدي حجم التليفون وأدير أرقاما في قرص
وهى ، ثم أمسكت بسماعة التليفون الوهمية والقرعها من
اذنى ، فحلت ذلك عدة مرات ، بينما الترتب الرجل القصير
من الباب ، ومن خلفه قامت المرأة وأخذت سويا يوجهان
إلى كلاما ، لابد وأن يكون سببا أو شجارا وهما يمركان
أيديهما نحوى بأن على أن ابتعد . لبثت مبهورتا للحظات ،
انتظر إلى حركاتهما دون أن أسمع لهما صوتا ،
والدهشة ، وقليل من الخوف يسيطران على ، وعندما
أحدثت حركات أيديهما ، أدركت مقصدهما بوضوح ،
فتركت الباب على الفور ، وقد زالت عنى الدهشة وزاد
الخوف .

السما والطرقات الخالية ، وذلك الصمت الهائل المدوي ، وقيل كل ذلك ما حدث في دكان الطعام ، وهو امر لا يمكن باى حال من الاحوال الدفاح عنه او تبريره ، ففتى لو كنت قد جئت للرجل والمرأة في لحظة غير مناسبة ، فقد كان بوسعهما ان يحسنا التصرف بوصفهما بشرا على الاقل .

كنت قد عبرت الشارع العريض المتقاطع مع الشارع الرئيس . وكنت اواصل السير فيه عندما التفت ناحية اليمين ، فوقعت عيناى على ذلك الصندوق الزخاجى ، لم استوعب ما يعنيه في البداية ، وبعد خطوة واحدة توقفت عن السير ، وهدت إلى النظر إليه .. صندوق زجاجى ، مستطيل ، يغمض ضوء باهر ، يبدو جهاز التليفون في داخله بوضوح قاطع .. ان يحتاج الامر إلى عملة من اى نوع كما قالوا لي .. على فقط ان ادير القرص .

أخذت استرجع الأرقام وأنا أخذ الصغير نحو الصندوق ، وبعد لحظات قليلة كنت أدفع للباب وأقف داخله ، وعلى الفور رفعت السماعة وبدأت في إدارة القرص ، وأنا غير متمالك لنفسى من فرط الانفعال ، ثلاثة عشر رقما ، كان من المستحيل أن أنسى واحدا منها ، أصقلت السماعة بأذنى وانتظرت ، وبعد لحظات سمرت في الطول كاد قلبي أن يرفرف طائرا عندما سمعت صوت الصغير على الجانب الأخر مرة ، واثنين ، وثلاثا ، وبشر مرات تردد الصغيع .. قدرت أنهم ثائمون ، وأن جهاز التليفون في مكان بعيد عن غرف النوم . وأصليت الاستماع إلى الصغير بلا كلل . ألم يقولوا هم أن على الاتصال بهم ، بمجرد وصولي في أية ساعة من الليل أو النهار؟ وأصليت الاستماع إلى الصغير مرة ، ومرة ومرة ، مائة مرة ، وعندما خطر لي أننى ربما أكون قد

فارقتى كل الاستيشار ، وحل محله رعب ممزوج بالريبة ، هل هم هكذا أناس هذه المدينة ؟ تذكرت المكالمات التليفونية ، والخطابات وكل الاتصالات التى جرت من قبل . إنهم لم يذكروا أبدا شيئا عن سكان هذه المدينة ، هل يمكن أن يكونوا كذلك ؟ أم أن الأمر مقصور على هذين ؟ أم أننى جئتهما في لحظة غير مناسبة ؟

أخذ وقع خطراتى المرتبكة اللاهثة في الانتظام شيئا فشيئا ، التفت خلفى لرايت ضوء الدكان قد ابتعد ، رحت أتأمل الاحتمال الأخير ، أن لكون قد جئتهما في لحظة غير مناسبة ، قلت لنفسى أن ذلك يمكن أن يكون صحيحا ، بل من الضروري أن يكون كذلك . تنفست بعمق ورفعت رأسى إلى السماء ، كانت تبدو بعيدة جدا فوق البنايات الشامخة الارتفاع ، مجرد شريط طولى أسود يعرض الطريق . بدا المشهد كله كيكور مسرحى انصرف عنه الممثلون ، كنت أعود إلى التفكير في دكان الطعام ، لولا أن خاطرا لمح في ذهنى كتميل السكين ، أن ضوء النهار لم يظهر بعد ، ومازالت العتمة التى تسبق غيشة الفجر تسيطر على لون الدنيا . يهرك آلية أخرجت يدى من جيبي وتطلعت إلى الساعة المربوطة حول معصمى ، فوجدتها تشير إلى الوقت نفسه الذى توقفت فيه القطار في المحطة . قريت الساعة من أذنى فسمعت تنككاتنها ، توقفت في مكانى ، فكثت الساعة عن معصمى ، أخذت ألقبها ، أتأملها ، أستمعها ، تلتفت حولى فلم أر أحدا . ولئى النهاية أعدت ربط الساعة حول معصمى ، وعدت إلى السير . عاد الاقتباح يستبد بى .

بوسعى بالطبع أن استسلم للريبة ، بل لابد أن اعترف أن هناك شيئا غريبا ، غير مالوف في هذه المدينة .. ثبات الوقت وذلك اللون المخيف الذى يكون

مرة ثانية اقتحمت صندوق التليفون ، وادرت القرص ، ومرة ثانية سمعت نفس الصوت الشخير . شقيق متوتر متقطع ، ثم زفير منطلق منساب ، صهت بأعلى صوتي مرددا اننى فلان ، فلم ألق سوى الشخير .

وقفت خارج الصندوق انظر إلى البنائيات العالية ، المحكمة الإغلاقي ، ربما كانوا في أحد هذه البنائيات ، في هذا الطابق أو ذاك . هل أنادى بأعلى صوتي عليهم يسمعون ؟ إنهم يعرفون جيدا حجم الحن والكوارث التي آلت بي من أجلهم ، وهم بذاتهم ، واحداً ، واحداً ، الذين طلبوا منى الحضور إلى هذه المدينة ، ما الذى حدث إذن ؟

أوقفت نفسى قسراً عن الاسترسال في هذه الخواطر ، ولت مهمما كان الأمر ، فانا هنا في المدينة الموعودة ، لا أبعد عن أصدقائى سوى خطوات ، وأن على أن أعثر عليهم .. هل أن أسلم بأنهم نائمون ، وعلى أن أعود الكرة . عانيت صندوق التليفون جيدا ، وقررت أن أعود إليه ، إذا لم أعثر على صندوق آخر ، وواصلت السير .

أخطأت في الرقم ، أخرجت الباقة من جيبي وأخذت في إدارة القرص بحرص وأناة شديدين ، وكما حدث في المرات السابقة فقد سمعت صوت الصغير . مرة ، واثنين ، وعشرة ، وفجأة توقف صوت الصغير . ورفعت السماعه من الجانب الآخر ، انتظرت لحظة ريثما أسمع الصوت ، وبالفعل جاعنى الصوت ، لكنه كان شخيرا ، بالضبط شخص نائم وضع السماعه فوق فمه ، لم انتظر شيئا ، صهت بأعلى صوتي ، قلت لهم من أنا ، أخبرتهم اننى قد وصلت الآن وألق داخل صندوق التليفون بالقرب من الشارع الرئيسى . انتظرت لحظة سمعت فيها صوت الشخير ثم واصلت الصياح ، ذكرت أسماعهم واحدا واحداً ألححت على الشخص النائم في الجانب الآخر ، أن ينتبه لى لحظة واحدة .. لم يجبنى سوى الشخير .

أحسست فجأة بعثية ما أفعل . وضعت السماعه وخرجت من صندوق التليفون .. ما الذى جرى ؟ إذا كان الإنسان مستغرقا في النوم إلى هذه الدرجة ، فكيف إذن سمع صوت جرس التليفون ، ورفع السماعه ؟ ما الذى جرى ؟

حرب الرعاة

محاولات

يرحلُ

ربُّما أعطاه ربه عاماً أو عامين ، ربما أعطاه الكوثر

ربُّما في سنِّ النُبوة سوف يعطيه .

انتصبت أحزانه . أعطاه ربُّه

أعطاه الزعماء وأعطاه الحروب

يرحلُ

تحتشد الطيور والدواب ، تحتشد العناكب

وخفسة من النوع المنط في القلوب

يقبل الآخر الشتوى

تنتعش السحالي والبكائيات

انتصبت أحزانه

تُشيع شعباً ، تشيع عاماً
تشيع عاماً
أوتشيع شاعراً أن يستريح من السنوات
والشعر ومشتقات الجنون
الغرفة مزدحمة بالسنوات والشعر والجنون
وخريطة الفتات
حيث يقضى أيامه مع القطط والكلاب في المستشفيات
والطرق والعيادات
وأحياناً في المقاهي الأسوأ
يكشف الآن لماذا يكره الجغرافيا
سجنه
وذريعة الذين يحلمون بالإمبراطوريات أكثر
مما يحلم بالقصيدة
مما يحلم بالخروج على الخريطة
تخلق الحرب في دماغه
تخلق الثعابين
يتوقف
إذا استنكرته السحالي
ربما حاول .

محاولات



تمر الجنازة

يقف المصريون للموت مثلما يقف التابع

يرفعون سباباتهم

يقتمون بتعاويذ فرعونية

لا بد يفهمها الموت

وحده يحتضن خرطومه ، ويدخن

لا بد غريب على البلاد

لا بد غريبة عليه .



جموعاً ، جموعاً

يسل المصريون أحزانهم

وحيداً

أحزانه حزينه .



جموعاً ، جموعاً

يحمل المصريون جرارهم وأحلامهم ويرحلون

يكتفى بالتراب .

جراره مكسورة ، وأحلامه .

هاجموا عيونه بالحزن

والقميص البالي

انزوى

يرفض قميص أمه

انزوى

لا يعثر على قميص .

● ●

الموت

إله فرعونى .

● ●

كيف عاش

كل هذا الموت ؟

● ●

حاول بالفيروس

أصابه

وماتت « راوية »

حاول بالآلة

أراق يمناه وجرة من دمه

في الثالثة

تعرف عليه بكتيته بولم يخطئ



قبل أن يَهْشُ الذباب
بحفنة الماء وكوب الشاي
يلبس جلبابه ، يطلق الموت شارةً
في سلام
يركب بغلة عرجاء
ويذهب إلى حرب الرعاة



كإله فرعونى يتعب
يدلك الرعاة أقدامه بوجبة جاهزة
يتعبُ
كقطعة أوملاك
يوذُ يلامس الضحية
يتعبُ
ربما ينتمى إلى الرعاة .



الميت يأكل تمرًا
يجادل في النحو وفقه اللغة .

شيف



اقتبل المساء ،
وهبت ربيع الشمال ،
وانتشرت رائحة المطر ،

وبات مقدراً على أن آخذه خفية دون أن يحس بي
أحد ، أعمله عبر دروب المدينة والناس نيام ،
أهيمه له مكاناً على حافة الشاطئ ، حتى إذا
ما هطلت عليه أمطار الليل الكثيفة وأرتوى ،
عاد إليه جسده القديم ، ودبت فيه الحياة .
لقد جرى الأمر على نحو أكثر يسراً مما كنت أتوقع .
دخلت من باب الدار المفتوح وقد مضى الليل إلا
قليلاً .

واستدرت .
لقد رحلت المعجوز ،
تركت لي الثوب بالأزرار على مسمار الباب ،
وانصرفت .
غطيته في طريقى إلى النهر .
كنت أحسه يتهشم على صدرى ويتساقط بعضه
منى .

كانت المعجوز تعطينى ظهرها وقد انكبت على
القماش والأزرار .
ولما أحسنت ، توقفت يداها دون أن تلتفت .
اتجهت إلى ركنه الداخلى ،
كان ضئيلاً بين الأشياء ،

ضاعفت من جهدى ، فقد بدأ الرذاذ الدقيق يقطر
من السحب المنخفضة بطيئاً ، ويخلف مهمة في الليل
من حولى .
هبطت الشاطئ مسرعاً وأنا أحسه يلين بين يدي .
وضعتة .

ضمعمته على نفسه وهيات له المكان .
 ومددت له ساقيه الصغيرتين كقصنين ،
 وترأت لى بعض الفجوات . شيئاً ما ليس موجوداً .
 وانبعثت رائحة حارة مثل خبز قديم .
 صعدت الشاطئ لاهتاً أبحت عما ضاع قبل أن
 يتزايد المطر ويبدأ هو فى معاودة النمو .
 ظللت أجرى وأجمع ما تيسر لى .
 ولكن المطر انهمر فجأة وتزايد عنفا حتى ضاعت
 ضربات قدمى فى برك الطريق .
 ومع الرعدة المضيئة توقف المطر .
 انقشع الغيم عن زرقه ،
 ونجوم . .
 وتركت ما جمعت . مشيت بيدين خاليتين ،
 واتجهت إلى هناك وأنا أعول على ما سوف يظنه
 بس ، حتى رأيته أمامى والمضوء يرتجف فى ورق الشجر
 العالى .
 كان يعبر نهر الشارع وقد تفتق الثوب عن جسده
 الطالع .
 كان يأتى بطيئاً ،
 فى يسراه قليل من غضب الشاطئ ،
 وفى مكان ذراعه الخالية بقية من قماش ،
 وفى عينيه اللتين أعرفهما ،
 مزيد من الزهو ،
 والكبرياء .



القصائد الفائزة

في مسابقة رامبو الشعرية

والجولة تهنئ تهنئ نفسها قبل أن تهنئ الفائزين ، على اكتشاف هذه المواهب الشعرية الأصيلة ، التي نرجو أن يستمر عطاؤها في الغد ويتطور ؛ وفي الوقت نفسه تقدم المجلة شكرها لكل المتسابقين الآخرين ، الذين قدموا نصوصاً لافتة ، تنبئ عن طلائع ومواهب حقيقية ، لا ينقصها سوى بعض التدريب والمصقل ، ونخص بالتحية كلا من : « إيمان رزق » من الإسكندرية ، و« عفيفي محمود » من جامعة المنيا ، و« وليد أحمد » من كفر الشيخ ، و« مصطفى عوض » من مدينة نصر ، و« نهال لطفي » من جامعة قناة السويس ، و« أمل دسوقي » من الإسكندرية و« إيناس عبد المحسن » من زغدي ، و« هالة عبد العزيز » من قطور ، وذات الأربعة عشر ربيعاً : « إيمان بسيوني » من المدينة نفسها .

وتتمنى المجلة ، لأصحاب النصوص الجيدة من هؤلاء وأولئك ، الذين فازوا ، والذين لم يفوزوا ، مستقبلاً شعرياً مشرقاً ، وغداً حافلاً .

(التحرير)

تنشر المجلة على الصفحات التالية - كما وعدت - القصائد الفائزة في « مسابقة رامبو » ، وهي على الترتيب :

- ١ - القصيدة الفائزة بالمركز الأول ، للشاعر « أحمد يمانى » .
- ٢ - القصيدتان الفائزتان بالمركز الثانى ، للشاعر « هالة لطفي » .
- ٣ - القصيدة الفائزة بالمركز الثانى مكرراً ، للشاعر « محمد متولى » .
- ٤ - القصيدة الفائزة بالمركز الثالث ، للشاعرة « إمانى شكم » .

وقد حدث تعديل في المكافآت لصالح الفائزين ، بحيث أصبحت مكافأة الجائزة الأولى : (١٢٠) جنيه ، والثانية (١٠٠) جنيه ، والثالثة (٨٠) جنيه ، وتصرف هذه المكافآت ، مع مجموعات الكتب الأدبية المهداة للفائزين ، بعد صدور هذا العدد بحوالى أسبوعين .

أحمد يمانى

إننى هنا أترك اللاعب على الشرفة

(١)
ابتساماً ضيق جديد — تحت الملاءات —
تبحث عن الهدى الذى صغى الحفرة من الأورام
وتركنا متعبين ،
لكن بأيدينا نقرع الرطوبة
ونفهر الديدان أن تنفخ أصابعنا
بأيدينا ..
وأرواحنا معلقة على التمثال
في انتظاره

(٢)
رايت — على قطعة مفتولة من الخشب .
إلهاً صغيراً انتفخت سيقانه
وصارت للدمى مسامير ، انتزعناها بصعوبة
حين تسلك فكرة شديدة إلى رأسى
فخيانا الأزهار بلفافات القطن

وتركنا الجماعم مفتوحة
لئلا يهربُ الذبابُ مع فتاةٍ جافة
وينكمشُ الذُّكْرُ الكبيرُ .

(٣)

الأم تغلبت على انابيبِ الحلول
بشهوةٍ واحدة
ونبّهتُنا ان القادمين - ربما جامعا من غابةٍ قريبة -
سوف يحشرون انوفهم الطريقَ في جوارينا
وعلينا ان نثق في برودةِ الحذاء
لنرى فقط
أجرَ صبايحٍ هبطَ علينا .

(٤)

لماذا لا تتعسسُ ظهري
كانت أحجارُ بيتنا وبين أجرِ المذعورين
إننى هنا
بجانبي طفلًا زسحاء
أهديتها حمالةً صدر
وأنا ألقطُ نهديها من الطاولة
وأصنعُ مدينةً لقدميك
إننى هنا
أحتاجُ ثلاثين كلمةً
لا لأقول : أحبك
لكن ليثبت الموتى أحلامهم
على الشرفات .

(القامة)

هالة لطفى

قصيدتان

إشراقات (من وحى رامبو)

ابتداء

أُوسُسُ للابجدية
إطاراً جديداً من الورْدِ
لا وِدةَ لي شهر يواوِ
ولكننا سوف نرحلُ في آخر الأرضِ .. كي نجمع الورْدَ
فلا تعبوا بكلامي .. أنا الكاهنةُ
أنا المرأةُ المُلحِنةُ
أنا كلُّ شيءٍ يموتُ صغيراً من البردِ
.. والوحدةِ الطاعنةِ

رؤيئة

سألناه : ماذا نرى في السماء ؟ فقال :
غرابٌ يُنْقَرُ غُثْمَةً
ويلتقطُ القمحَ من قلبها ..
دونَ رُحمةِ

امام لوحة العشاء الاخير : ملقعة من ذراعي .. تجلّدي في المساء

اساطيرك الشبحية

وموتى البلى

مُدَى سرمدية

مسرقات ما قبل الذبح

(١)

سرايل خلف سرايل

وقلبى حواء من الحب .. والذهن عاقل

سأدفع مُدَيْتِكَ الآن في صُورتي الباقية

وه دوريان جرى »

ستتطلى الناز في روجي الغاوية

(٢)

سرايل خلف سرايل

يموتون حولك يا صاحبي

فتبني مقابرهم في دَمِكَ

ولو أنك الآن مُتٌ ..

لما وجدَ النمش عن يملك

فقل لي : لماذا يموتون ، ولا تستعيد صدك ؟

(٣)

سرايل خلف سرايل

يمزقني الناس عند القتلى بافراجهم

فأئى ملائكة حزين يفت

عن يمن .. ويبيكى ؟

(٤)
 سراييل خلف سراييل
 اسوف النفس يكثره هذا السكون
 واصرخ في نصف ليل حزين :
 انا متعب
 فشدوا يدي على مقربة

(٥)
 سراييل خلف سراييل
 شققنا طريقاً طويلاً لنا
 لماذا وجدنا سوى الارتباك ..
 يطالعنا من عيني الذين يطولون من نافذة
 .. وتلقاها كلهم عاجزة ؟ !

(٦)
 سراييل خلف سراييل
 جحيم من الحب والبغض .. والفرح والهم
 .. انى هذا :
 الة يبريد في النار ..
 انى هنا :
 اشد السماء إلى تحت كي تقترب
 غيماؤها من جراحى ؟

(٧)
 سراييل خلف سراييل
 تسير الجبال إلى النار ..
 وحدي سارح في الليل .. قلبى حزين
 وكلماتى بلدتين .. فام وا
 لو يضم خطائى - قسى - لخطاة !

(الإسماعيلية)

محمد متسولي

حدث ذات مرة أن ...

لم تعد الراعيّة تجزّ صوف القطيع -- كما تعلّمت -- بابتسامة ثابتة ولكنها
أثرت أن تودّعه كهف اليقين
وتلاقي راعيها في الشجرة المهدّية من أيامها

* * *

أحب شعرك المتجلّط بالروث مادام رأسك دافئاً ، وبذلك تسحب عاريّة القطر
ندى وأعكس شمعاً منك إلى البرك الأسنة تفجرها بسخونة طرية ، ثم
طالعين -- تداعب أردافنا الأسماك الصغيرة -- تتذكّر كم كان جميلاً أن
تلمّح الشمس الثلوج على نوافذنا بما يكفى لتبادل الحبّ علناً ، وكم كان
جميلاً أن نسخر من الرجل الأثني ذى الأسنان المهمة الذي غلبته
بسخنة تُسمّم العشب ، هكذا أريدك متأنقاً بالخرقة في عرس الغاب ، عيونك
النجوم الطازجة وسلاسل جذوري ، فلا بهما تبتعد ولا ي .

* * *

الفرق تفرّق جسم اللّ هاربة كانهزاح رغبة القيلة ، والراعي في القمة
الجليدية يحسّ الكابتشينو ، ولا مباليا يلقي بأثار السعال المنبعث من
المضاجعة على الغراء ، ومن ظهرها يدفعها : النجمة التي حرارتها في صدره
كانت تضيق العناق ، وفي حلة تكاديمية (لا تستطيع الراعية تطريزها ولا جرّ
صوفها) وقبعة من الشامواه أو غلين من الأبنوس ، يتلفد الغاب ساخراً
من شهوته الضميمة ومن شعر الرماة

* * *

لماذا إذن يشعر الراعي بالفتيرة حين تجزّ الراعيّة صوفها لسواه ؟
(التلمذة)

أشاعى شك

مجنونة

أعرب أنى مجنونة
لا تعلم فيم تضيق العينان .. ويتسع الفم
وتضيق الفرجة خدني طفل مولود
ولماذا حين .. يحدث في المرأة
يولد في عينيها الصمت المذهول المبهت
ولماذا حين تطارد الغول في الحلم
يحتضن إليه لمبة ..
يخرى الألفان المشتاقة للنوم ؟

أعرب أنى مجنونة
لا أعلم - حين أراى أضحك في كابوس يومي -
كيف أظل أبسمل طول اليوم .. وأغم
أعلم أنى مجنونة
أتأمل أحذية الناس .. تماريح الأصفان
وأعد الأوراق الملقاة - تمانم سحر - في الأركان
استجوب تجديتها المفوية
انضم لطابور النمل الحارس تعريبتها السحرية
تفتح لي أبواب مدائن .. تتجلى مملكة الاسرار
ثم تنام
في قلب الناز

اعرف انى مجنونة
اتمنى ان اُعتَصِرَ هُزادى .. مَلَأَ الليمونة
املاً لكوابِ الفرحه
بعضائر سَمٍّ ملمونه
وإِثْلُ الألفواه العطشى
بحساءِ ضلوعى المطحونه
مجنونه

اتمنى ان ينشقُ السقفُ
ويُطَيِّحَ زفيرى بهواميد الاسمنت
شئ مجهول يجعلنى اشتاقُ لِدَهْمِ الاسفلت
انكفئ عليه ، اتاجى الجثث المعجونه
بالبنزوين او الزيت
لكنى لا اسمع صوتى
من نالذتى .. اُصدِرُجُ فى الناسِ ، ولى الضميرى
ولى سيارات الموت
لكنى لا اسمع صوتى
اقفزُ فى نهر الاضواء ،
وَلِى الضوضاء ..
وَلِى صممت ..
اغرقُ فى صممتى

(الإسكندرية)

كافيس وأحمد راسم

لكنى ما يعنينا هنا ليس هو إبراز هذا الواقع الذى لا ينكر ، بل إبراز واقع آخر تعرض للتجاهل زمنياً طويلاً : اطلاع «كافيس» على الإبداع الشعرى المصرى ، المكتوب بالفرنسية وتحمله له ، ونعنى هنا بالدرجة الأولى إبداع «أحمد راسم» (١٨٩٥ — ١٩٥٨) ، وهو الشاعر الذى قال عنه الناقد «جاستون بيروى» : إنه أكثر شعراء الفرنسية المصريين مصرية .

فمنذ عام ١٩٢٦ ، شقت قصائد «أحمد راسم» طريقها من مدريد ، ثم من براغ ، إلى مجلة «لا سومان ايجيبيسيان» التى كان يراس تحريرها الصحفي المعروف

«كافيس» فى عام ١٩٠٨ ، والتى نشر «جورج سافيديس» أصلها اليونانى ، لأول مرة ، فى أثينا فى عام ١٩٦٨ .

ويود زعم «بنتشن» فى سياق أكثر عمومية يؤكد على أن «كافيس» لم يكن مهتماً بأى شئ مصرى معاصر له ، وهو تأكيد يكذب سترائيس «تسيكاس» فى كتابه : «كافيس السيلسي» الذى يتضمن فصلاً بأكمله تحت عنوان «كافيس ومصر المعاصرة» ، استندت إليه الناقدة اليونانية «مارينا ريسفا» فى تأكيدها على «تمرد» «كافيس» على الظلم ، الذى اقترفته بريطانيا العظمى فى حق الأمة المصرية .

خلال صيف عام ١٩٧١ ، زارت الناقدة الأمريكية «جين لاجوديس بنتشن» الاسكندرية فى سياق بحثها عن اسكندرية «كافيس» و «فوستر» و «داريل» . وفى عام ١٩٧٧ نشرت فى «برنستون» «نيوجيرسى» كتابها المعروف : «الاسكندرية ما تزال» ، والتى ذكرت فيه ، أن «كافيس» «لم يكن مهتماً بمصر المعاصرة ، اللهم إلا فى مناسبة واحدة — فى قصيدة تبكى فلاحاً شاباً أعدم دون وجه حق ، انتقاماً لموت رجل إنجليزى» . والقصيدة التى تشير إليها «بنتشن» هى قصيدة «٢٧ يونيو ١٩٠٦» ، الثانية ظهراً ، التى كتبها

« ستافريوس سنا فيرونوس » ،
صديق « كفافى » . وفى سبتمبر
١٩٢٧ ، نشرت دار « رسائل
الشرق » الباريسية ديوان « احمد
واسم » الاول المكتوب بالفرنسية
بمنوان : « كتاب فيسان » . وفى ٣١
مايو ١٩٢٨ ، أصدر
« ستافريوس » عدداً خاصاً من
المجلة مكرساً لإبداع « احمد واسم »
الشعرى ، تضمن مجموعة من
القصائد التى كتبها الشاعر فى
براغ ، قلب بوهيميا الذى انصت
إليه « ابو الخيزر » .

كان « كفافى » يتابع بداب قصائد
الشاعر المصرى الذى ولد — مثله —
فى الإسكندرية . ولم يكن الشاعر
اليونانى الشيخ ليخفى حماسه
لإبداع الشاعر المصرى الشاب ، فقد
أعرب عن هذا الحساس أمام كثيرين
من المبدعين السكندريين الأجانب ،
الذين كانوا أصدقاء مشتركين له —
« احمد واسم » فى الوقت نفسه .

وعندما قرأ « ستافريوس »
إصدار عدد خاص من مجلته عن
إبداع « احمد واسم » ، وهو قرار

سابق لقراره بإصدار عدد خاص عن
إبداع « كفافى » ، أرسل من القاهرة
رسالة إلى الأخير فى الإسكندرية
يفخبره فيها بما قرره . وبدأ على هذه
الرسالة ، كتب « كفافى » الرسالة
التالية ، والتى نشرت فى صدر العدد
الخاص من المجلة عن « احمد
واسم » :

الاسكندرية ، ٩ مايو ١٩٢٨
١٠ شارع ليبسيوس
عزيزى ستافريوس ،

تلقيت رسالتك المؤرخة فى ٦ مايو
والتي تخبرني عن طريقها بأن مجلة
« لا سومان إجيبيسيان » تنوى
تكريس عدد خاص لـ احمد واسم .
إنك محق فى القول بأننى أكن التقدير
له . فلقد أعريت ، شفاعة ، مراراً ،
عن مشاعر التقدير التى أكتنها لـ احمد
واسم ، وسوف أكون سعيداً إذا
ما تسنى تحقيق أوسع ذبوع لها من
خلال مجلة « لا سومان
إجيبيسيان » .

إننى أحبّ فى احمد واسم التعبير
الحقّ ، والروح ، والوقف .

وعندما أرى فى مجلة « لا سومان
إجيبيسيان » مقالة أو قصيدة ،
يقول قيع احمد واسم ، فإننى أسارع
إلى قراءتها ، مقتنماً بأننى سوف أجد
شيئاً جديلاً ومثيراً للاهتمام . وحتى
هذا اليوم لم يخيب ظنى .

إننى أتحدث عن ذلك الجانب من
عمله المكتوب بالفرنسية ، إلا أنه يبدو
لى من المؤكد أن خصائص الكتابة
العديدة المجمعة فى احمد واسم ،
لا بد وأنها قد منحت الادب العربى
ايضاً صفحات مماثلة ، لتلك المكتوبة
بالفرنسية ، والتي تدخل السرد على
قلبى ، تدخل سروراً جما على قلبى .

صديقك

له . پ . كفافى

ومن جهة أخرى ، وعلى الرغم من
أننى لم أعر — حتى الآن — على
شهادة لـ احمد واسم عن إبداع
« كفافى » الشعرى ، فإن الأمر الذى
لا جدال فيه هو أن الشاعر المصرى
قد قرأ على صفحات مجلة
« لا سومان إجيبيسيان » الترجمات
الهامة لأجمل قصائد كفافى .

مأثرة أنور كامل الأخيرة

منذ خمس سنوات خلت ، التقيت فارساً جديلاً أخيراً من فرسان زمن الفن والحرية ، الذين اغتالهم زمن لغير الروح وهلكوا في مثال الداخل والخارج واحداً بعد الآخر .

كان اللقاء الشخصي بيننا - أنور كامل (١٩١٣ - ١٩٩١) وأنا - في أواخر عام ١٩٨٦ . فرصة استثنائية لي للتعرف على رجل قرر نزع ألقاب « معلم البارود » الذي حلم به نيكولاس كالاس وجورج حنين ثم كبتته ديكتاتورية « الأمير ذي الألف السيسابوري » وخدشها من الأيديولوجيين الفاسدين .

وهل كان بوسع الشيخ أنور كامل أن يمتلك لشعار الشباب : « وجدت العراقيل لكي تتكسح ! » ، « وجدت الأغلال لكي تتكسر ! » ؟

هذا الشيخ الذي « تلوذ أصابعه بأهداب عينيه » بهذا « امبراطورية المواضع » ، ويقرر من جديد فتح النار على الانتابعية الخائفة وعلى

١٣٤

تزوير التاريخ الثقال للانتجتسيا الإبداعية المصرية .

كان الشاب الذي صدم الرأي العام المحافظ بكتاب « الكتاب المخبوء » (١٩٣٦) داعياً إلى تحرير الأيروسي ، وازد بينان « يحيا الفن المنحط » (١٩٣٨) الداعي إلى تحرير الفن ، وشارك جورج حنين ورمسيس يونان وكامل التمساني وفؤاد كامل في تأسيس جماعة « الفن والحرية » (١٩٣٩) سعيًا إلى فن ثوري حر ، ودافع عن حرية الفكر على صفحات مجلة « التطور » (١٩٤٠) التي كان رئيساً لهيئة تحريرها ، وأسس جماعة « الخبز والحرية » (١٩٤٠) سعيًا إلى مجتمع عادل «يمقراطي ، كان هذا الشاب مايزال حياً في الشيخ الذي لم يؤرقه هاجس الموت ولم تكسر روحه الهمزية وسلام القيود المدجج بأسلحة الاكاذبية !

وعندما قرر فتح النار على الانتابعية الخائفة لم يكن وحيداً ...

لقد التفت حوله حشد من الشعراء والكتاب والمبدعين الموهوبين الشباب الذين فرحوا بجسارته وفرح بحيويتهم وأزادوا منبره الفريد المتواضع - « أوراق أنور كامل » - بإسهاماتهم المجددة وتعرفوا من خلال هذه الأوراق - ربما لأول مرة - على جوانب كثيرة من نخبة الحداثة المصرية التي انطلقت من « معلم بارود » الفن والحرية .

ومن خلال الدراسات والترجمات التي قدمها عبر « الأوراق » أو وسائل النشر الحر الأخرى ، أتبع لجيل جديد من المبدعين الشباب اكتشافات يتابع أصيلة لحلم الخلق والإنصات الرهيف إلى دقات قلوب جورج حنين ورمسيس يونان وكامل التمساني وفؤاد كامل ، أبطال زمن كان وزمن قادم !

وتلك كانت مأثرة أنور كامل الأخيرة ، والخلود مصححاً !

شموع الأوبرا لا تنطفئ !!



وحسن كلى ، وجابر البلتاجى ،
وصبحى بدر ، ورضا الوكيل ،
وغتهم . وكأنها بذلك تصل
ما انقطع ، وترصد حبات العقد الذى
انقرط . « فإوبرا عايدة » - رائمة
الموسيقار الإيطالى فيردى - هى ذلك
الخيوط الرابع الذى يربط بين عمل
تحقق بالأسس وبين عمل متجدد للاثبات - فإوبرا القاهرة رتجة الحنى
لا ينقطع .

في نهاية القرن التاسع عشر
وانتظاراً لقديم القرن العشرين ،
وبالتحديد في الرابع والعشرين من
ديسمبر عام ١٨٧١ قدمت دار
الأوبرا المصرية الملكية عرضها
المصرى الذى افتتحت به موسمها
الأول : « فإوبرا عايدة » . وفي
نهايات القرن العشرين ومشارف
بدايات القرن الواحد والعشرين ،
وبالتحديد في الثالث عشر من أكتوبر
عام ١٩٩١ ، تتوج دار الأوبرا
الجديدة داخل مركزها الثقافي القومى
جهودها في عامها الثالث . بتقديم
« فإوبرا عايدة » في ثوبها الجديد .
وبفنانها المصريين رتيبة الحنى ،
وغالية راشد وإيمان مصطفى .

هذا المسرح الثقافى المتن - كى تتمكن
الفنائة الكبيرة من إطفائها . وأخيراً
تنطفئ الشموع الثلاث ، لتضاء من
جديد شموع سنوات تالية لسلسلة
من الإنجازات الثقافية يقدمها هذا
المركز الهام . فدور الأوبرا القديمة

مالت الفنائة الكبيرة المعطاء أمية
رزق لتطفئ الشموع الثلاث من صدر
المركز الثقافى القومى . لكن الشموع
أبت أن تنطفئ على الرغم من معاناة
المحتلين وفي مقدمتهم الدكتور /
طارق على حسن - المسئول الأول عن



رمزي يس

تفوقه وتميزه الفني عالميا بمصر والخارج - وهو يعزف على البيانو مع الأوركسترا - عمل رقم ١٨ تحت قيادة يوسف السيسى . لتنتهى هذه الامسية الرائعة بطريقة أوبرا القاهرة وهى تعرض المشهد الثانى من الفصل الثانى من أوبرا عايدة ، لتنتهى لنا من حق بأن مصر زاخرة بالمواهب والعبقريات ليس فقط من الأديباء والشعراء والمفكرين والتشكيليين بل من الفنانين أيضا .

لم يكن وجود هذا المركز الثقافي إذن مجرد إطار أو شكل من أشكال التبجح عن الحضارة المصرية المعاصرة ، واتساعها مع الحضارة

بكرالها وعازيها وهم يعزفون ويؤدون مقطوعات وموشحات من تراث موسيقنا العربية . وشاهدنا كذلك لفرة باليه أوبرا القاهرة تحت الإشراف الفني لعبد المنعم كامل - وموسيقى « رافيل » وتصميم « مورييس بيجار » البيليو في إطار فنى يتشكل من الرقصات ورقصى فرقة الباليه الشباب ، وهم يؤدون نضجهم الفني ومحاولتهم اللحاق بزَجَبَ الباليه العالمى المتكتم . تتلو ذلك معزوفات من أوركسترا القاهرة السمفونى تحت قيادة أحمد الصعيدى حيث تقدم كونشرتو « الشيفيليه » ورقم ٢ « إسان صانوس » عزفها ياسر الصيرفى الفنان المصرى الموهوب الذى لم يبلغ العشرين من عمره ، وكان يعزف مقطوعته بروح الشباب الطموح وقدرات الفنان المخضرم . ومن أعمال « دفورجاك » استمعنا إلى نلجى الصبى - الفنان المصرى العالمى وهو يعزف برهافة وحس فنى عذب على آلة التشيللو - التى كان يحتضنها وكأنها ذراع من ذراعيه - مع الأوركسترا بقيادة أحمد الصعيدى في كونشرتو للتشيللو والأوركسترا رقم ١٠٤ و أعمال راحمانينوف نصفى إلى الفنان السوايسيت رمزي يسى الذى أثبت

لحترق ، لتعود اليوم في ثوبها الجديد ، فتواصل حركتها الفنية والثقافية في زمن نحن في أشد الحاجة إليها .

احتفلنا مع المركز الثقافي القومى ، ودخل دار الأوبرا الصديقه ، فشهدنا بعض شامره من برنامجها الفنى السنوى : كورال أطفال الأوبرا بقيادة سليم سحاب ، وهو يعزف بعضاً من الاغاني الخفيفة والموشحات التى غناها أطفالنا : « وحياة قلبى وأفراحه » - « الحان منير مراد ، وموشح « ثم دمعى » « الحان أحمد أبو خليل القباني الدمشقى ، وه انطوى يا خيل » وه أبجد هوز ، من كلمات حسين السيد

والحان محمد عبد الوهاب ، لقد استمعنا إلى الأصوات الخشبية للجيل الجديد وهى ترصد تراث الأدياء والأجداد بتلقائية وصدق ، كتبنا نستمتع إلى هذه الألمان والأغاني ونشعر بسعادة غامرة ، لعلنا ندرى بأن فر الأجيال السابله لم يضع هياه . بل يتعلمه الأطفال ويثبون أن فن الفناء الشرقى والمصرى لم يمت بموت أصحابه ، بل يظل حيا على أفواه من أتوا من بعدهم . وبقيادة سليم سحاب كذلك وحماة النادى استمعنا لفرقة الموسيقى العربية

الأوروبية الحديثة فقط ، بل هو - كذلك - نبت أخضر تستظل بظله البراعم الصغيرة والأجيال الجديدة التي تجد في الثقافة حلاجه ، وفي الفن ضرورة ، وفي التعبير الجماعي سلوكاً وما قدمه هذا المركز الفني في تلك السنوات الثلاث القليلة الماضية يُعدُّ بقشاً لما قدمته دار الأوبرا القديمة والثقافة المسرحية السابقة في أزمى مراحلها واستمراراً لها وتواصلاً بها ، ويمثل هذا منجزاً من المنجزات الثقافية الهامة في مصر اليوم ، مهما كانت الملاحظات النقدية بالإيجاب أو السلب . فليست المسألة فقط هي ما يقدمه هذا المركز من نشاطات بفرقه وفرقه المتنوعة : الأوبرا - الباليه - الأوركسترا السيمفوني - الموسيقى العربية - التجارب المسرحية ، أو في الندوات واللقاءات الثقافية والمعارض وغيرها ، وإنما في ما أرساه من قواعد وتقاليد ثابتة عريقة قد نسيناها أو نحاول أن نتناساها ، وأعني بعضاً منها على

سبيل المثال لا الحصر : المواسم الثقافية والفنية المسرحية الثابتة التي قريسم نشاطاتها ويوزعها المركز على مدار العام أو نصف العلم على الأقل ؛ لجمهرة من المترجمين المطلقين المتشوقين لارتشاف رحيق الثقافة والفنون في إطار يحترمهم ، ويقدم لهم التجربة تلو التجربة دون انقطاع . ولهذا يؤدي المركز القوي رسالة هامة ، هو تعويد المتفرج / المثقلى على تذوق نوعيات من الثقافة الرفيعة ، وإنقاذه من الضياع وسط متاهات العروض الهالطة التي تزخر بها المسارح الخاصة وبعض مسارح الدولة . إنها المرة الأولى من فترة طويلة ، ربما تزيد عن ربع قرن من الزمان نعرف مسبقاً ما ستقدمه مؤسسة ثقافية طوال موسمه المسرحي الفني السنوي . فالمركز يعن عن برامجه قبل تقديمها بفترة ، وبذلك يتيح للمثقلى أن يختار منها ما يهده مشاهدته ، وما يتعمى مع رغبته كما أن هذا المركز يفتح أبوابه

على مصراعها لاستقبال وتشجيع كل ما يُعد تجربة أجنبية ثقافية وفنية هامة ، تزيد من تأصيل التجربة الثقافية المصرية ، ولهذا لا يقدم العروض الفنية والمنجزات الثقافية المتنوعة المحلية فقط ، بل يلتقى وجمهوره والفنانين المصريين بالتجارب الفنية العالمية - الكلاسيكية منها والحديثة - للاستفادة والتبادل الثقافي والفني - ويحدث بذلك تماسك فني متقود بين ثقافتنا القومية ، والثقافة الواردة من أقصى الشرق والغرب القريب أو البعيد ، في عملية من الأخذ والعطاء ، غفلت النجوة لا تنطفيء في بلد تصبح فيه الثقافة والفنون صنناً إنسانية الإنسان ، وجزءاً لا ينفصم عن كيانه وروحه !!

مازلنا في انتظار شموع جديدة تضيء ذلك الظلام الدامس حولنا ، وتكون شاهد عيان على أن الحضارة لا تنطفئ في بلد تصبح فيه الثقافة والفنون صنناً إنسانية الإنسان ، وجزءاً لا ينفصم عن كيانه وروحه !!

قراءة في كتاب : فلسفة التأويل

نشرت هذه المألة باللغة الفرنسية في مجلة « دراسات إسلامية »
العدد ٤٥ ، عام ١٩٨٤ م .

Studia Islamica, Extrafasciols LXX, Revue des livres (Books
Review) 6. p. Maisonneuve-La Roze, Paris, 1984.

وكتبتها هو الأستاذ ميشيل شوكيفيكس ، أستاذ التصوف
الإسلامي ، ويستمع بإحسان دقيقة بتاريخ التصوف الإسلامي . وقد
أعلن إسلامه منذ أربعين عاماً ، ومنذ ذلك الحين تخصص في أعمال
ابن عربي . وهو يتقن الفارسية إلى جانب العربية بالطبع . وقد قام
بترجمة « مؤلف الأمير عبد القادر الجياني » إلى اللغة الفرنسية .
كما قام بترجمة أجزاء كبيرة من الفتوحات المكية ، وله دراسات
عديدة عن الفتوحات ، أخرها دراسة بعنوان « معمارية الفتوحات
المكية » . هذا بالإضافة إلى أنه أشرف على نشر الترجمة الفرنسية
لرواية جمال الغيطاني « الزينى بوكات » والأستاذ شوكيفيكس
علاقات قوية بأساتذة التصوف في العالم العربي ، كما قام بعدة
زيارات للقاهرة وبمشرق .

اتجه الدكتور أبوزيد - وله كتاب قبل ذلك عن تفسير القرآن عند المعتزلة بعنوان : « الاتجاه العقلي في التفسير » دار التنوير ، بيروت ، ١٩٨٢ - للاهتمام بأبن عربي بفضل أعمال هنري كوربان وسليمان العطار (الذي ندين له بدراسة هامة - ولكنها للأسف سيئة الطباعة - عن « الخيال والشعر في تصوف الأندلس ، القاهرة ، ١٩٨١ م) .

يعتمد هذا الكتاب - بداية - على دقة في البحث ، كما أنه يعقل بالنسبة لكثير من القراء - بالإضافة إلى موضوعه الخاص « التأويل » - مقدمة هامة وضرورية لمختلف جوانب عقيدة الإمام الأكبر مزودة بإشارات واضحة واستشهادات دقيقة . والكاتب لا يتناول موضوعه الأصل - وهو ما يتصل تحديداً بتأويل القرآن عند ابن عربي - إلا في المائة والخمسين صفحة الأخيرة ، وذلك بعد انعطافات طويلة تسبب إحباطاً بالدهشة .

يهتم الباب الأول (التأويل والوجود) بكامله بعلم نشأة الكون عند الإمام الأكبر ، وقد حلل المؤلف هذا الموضوع من خلال أربعة مستويات متتالية : مستوى الخيال

المطلق ، مستوى عالم الأمر (العقل - النفس - الطبيعة - الهباء) ، مستوى عالم الخلق (العرش - الكرسي - الفك - الاطلس - فك الكواكب الثابتة) ، وأخيراً مستوى عالم الشهادة (الافلاك السبعة المتحركة - العناصر الأربعة) . وهذا موضوع كان تناوله أسين بالاثنيوس في كتابه (متصوف مرسية : ابن عربي ، عقيدته وعلم الكون ، مدريد ، ١٩٢٨ م) حيث قدم وصفاً مبهماً بعض الشيء وناقصاً لعقيدة ابن عربي في هذا المجال . وقد غالى الدكتور أبوزيد ، والذي يبدو لنا أنه لم يهمل أي نص على شيء من الأهمية ، في التنظيم الصارم بعض الشيء لما هو - عند ابن عربي - متناقض وأكثر سلاسة . لكن تحليله هذا يساعد على إزالة الغموض الناتج عن كثرة استخدام ابن عربي لأسماء مختلفة للدلالة على حقيقة واحدة (البهاء / الهيولى / الجسم الكلي / الغراب / السبيحة السوداء / الجوهر المظلم) أو استخدامه لاسم

واحد للدلالة على مراتب كونية مختلفة (كما في الفصل الأول من كتاب الفصوص ، ص ١٤٤ ، حيث يخطئ ابن عربي بين الطبيعة والعطاء) وأحياناً يستخدم « الطبيعة » للدلالة

على « الهباء » أو يستخدم الثانية للدلالة على الأولى عكساً ، وفي أحيان أخرى تتسم الدلالة عند ابن عربي بالتناقض (كما نجد في فهمه للكون والمحيرة مثلاً) . وقد أبرز هذا التحليل من جهة أخرى نصيرين تتضح أهميتهما فيما بعد ، وهما : تكرار البنية الرباعية ، وتكرار وظيفة البيردخ كوساطة في كل مستويات التجلي الكونية كافة ، ذلك أن أحرف لفظ في الرباعي هو أيضاً أول الرباعي الذي يليه ، وهو يمثل لذلك حداً مشتركاً .

ويتعرض الباب الثاني لعقيدة الشيخ الأكبر الأنثروبولوجية ، حيث الإنسان (الإنسان الكامل بالطبع) « المخلوق على صورة الرحمن » ، « امرأة الحق » ، « صنو القرآن » ، بحيث يتضمن كل شيء (القرآن ، سورة الانعام ، الآية ٢٨ « ما فرطنا في الكتاب من شيء ») فهو الجامع لكل الحقائق . هنا أيضاً يؤكد الدكتور أبوزيد دور المجموعات الرباعية (الروح - العقل - النفس - الجسم ، العناصر الأربعة والطبائع الأربعة والأخلاق الأربعة ، والأوتاد الأربعة - الخ) . ومن جهة أخرى يكثف هذا الباب بوضوح أن الكون بالنسبة لابن عربي يمثل العلم الذي يجب

تأويله ، والإنسان وحده هو الكائن القادر على القيام بهذا التأويل ، وذلك بحكم وظيفته البرزخية ، حيث ينتمى للحقيقة المحمدية ، التي يشارك فيها كل إنسان بشكل ضمني عن طريق « الرواية » ، فالإنسان هو الوحيد القادر على عبور « الظواهر » والنفاذ إلى « الباطن » ، فهو بمثابة الجسر الواصل بينهما .

وفي هذا الباب ذاته ، تمت دراسة الدور الجوهرى للخيال دراسة مستفيضة ، وهو ملكة اختص بها البشر دون غيرهم . لكن قراءة المؤلف للفكر ابن عربى حول هذه النقطة تبدو متأثرة بقراءة كوردبان ، التي كانت قراءة شخصية وفردية . لكننا من جهة أخرى نشعر بالامتنان لرفض المؤلف الحاسم لبعض التعليقات المبسرة حول وحدة الوجود - خاصة تعليقات أبى العلا عفيفى - والتي تدمجها بطريقة سطحية بالحوالية الدارجة .

أما الباب الثالث والأخير فيعرض للمعطيات المرتبطة مباشرة بموضوع الكتاب . وفقا لحديث ورد عن ابن مسعود ، فإن لكل آية من آيات القرآن ظاهرا وباطنا وحدا وطُلُعا (وهى قراءة تبدو لنا كما تبدو للمؤلف أفضل من القراءة المعتادة

التي هى مَطْلَع) . ويقابل تدرج المعنى هذا عند ابن عربى مجموعة رباعية من المفسرين : الفقهاء والصوفية وأهل الأعراف (سورة الأعراف ، الآية ٤٦) وأخيرا اللاتينية . إن الكلمة الإلهية تفترض صعودا نحو « المَطْلَع » أى صعودا روحيا ومعراجا لكى نفهم معناها . وهذا الفهم لا يكون نهائيا أبدا ، بما أن هناك تجديد للخلق فهناك دائما تجديد للقرآن ومعنى ذلك أن القرآن قديم أزلى من جهة ، ومتجدد الخلق حادث من جهة أخرى .

وكما أن الكون لغة فاللغة كون ، والحروف التي تكونها تشكل بالنسبة لابن عربى أمة ، وعددها يوازى مراتب الوجود الثمانية والعشرين . هكذا يحلل المؤلف بعناية ودقة المعطيات الكثيرة جدا عن علم الحروف ، والمتناثرة في كتابات ابن عربى : سلسلة الحروف ابتداء من الألف والدور الرباعى الذى يمثلته السكون والحركات الثلاث ، والمطابقة بين الحروف والوظائف الأساسية (خاصة بين الألف والواو والياء من جهة ، والقلم والإمامين من جهة أخرى) الخ .

وقد كانت الغاية المحورية لكل هذه

التحليلات - التي لا يسعنا هنا إلا أن نشير لثرائها - هى بيان أن فكرة تأويل القرآن لا يمكن فصلها عند ابن عربى عن عقيدته ككل ، وإبراز ما يعطى الحق الشرعى للإنسان ، ويمكنه في نفس الوقت ، من تفسير الكلمة الإلهية . وقد تم إبراز ذلك كله من خلال بيان المؤلف للنصائل والتوازي بين الكون والإنسان والقرآن . وبدون الدخول في نقد تفصيل ، نكتفى أن نشير هنا إلى أن اختيار كلمة « تأويل » - وهى كلمة قلما استخدمها ابن عربى بمعناها الإيجابى (لهُى غالبا ما تعنى له التاويلات المتساهلة التي تُلغى الظاهر بحجة الوصول إلى الباطن ، كما يلاحظ الدكتور أبو زيد في ص ٢٨٩) - هو اختيار غير موفق (هل يجب أن نرى هنا أيضا تأثير كوردبان) .

وابن عربى يفضل الحديث عن « الإشارات » بدلا من « التأويل » ، وهو ما يوافق عليه المؤلف في ص ٤١١ . وقد وردت فكرة « حتم الولاية » عند ابن عربى بصورة مبهم . وعلى عكس ما ورد في ص ١٧٩ ، نجد أن « الإنسان الكامل » و« القطب » ليسا مترادفين ، ذلك أن الدرجة الروحية

هناك تناقضات غريبة بين المبادئ التي وضعها ابن عربي والوسائل الشديدة الاصطلاحية المطروحة في ذلك الكتاب الصغير .

ويمكننا ، بصفة عامة ، أن نتساءل : ألم يكن من الأفضل اتباع مدخل معاكس للمدخل الذي اتبعه الدكتور أبو زيد ، والانطلاق من الإشارات التي يستنبطها ابن عربي من الآيات القرآنية في كل صفحة من أعماله تقريبا ، لكي نصل في النهاية إلى اكتشاف القوانين التي تنظمها ؟ إن تفسير ابن عربي لا يُستنبط من عقيدته ، بل هو مصدر تلك العقيدة . ويبدو أن المنهج الآلي الذي اتبعه الدكتور أبو زيد قد أدى إلى نسوان ذلك . ورغم مزايا هذا الفصل الرصين ، فلا يزال ثمة مجال لدراسة متعمقة عن تأويل القرآن في كتابات الشيخ الأكبر .

(بليس)

« رد معاني الآيات المتشابهات إلى الآيات المحكمات » . وليس هذا الكتاب بالقطع من أعمال الشيخ الأكبر ، وقد أشار عثمان يحيى إلى أن نسبة هذا الكتاب إلى الشيخ الأكبر أمر مشكوك فيه ، وذكر أنه يمكن أن يكون من مؤلفات ابن اللبان ، الأمر الذي يفسر جملة المقدمة (وردت فيه ص ٢٨٧) التي يبدو أنها تشير إلى ابن تيمية أو إلى أحد تلاميذه . وفي رأينا أن هناك كثيراً من الدلائل تمنع أن يكون أولا ، ومثل منهجه التفسيري ثانيا (وهو منهج يقلل - على عكس منهج الكتاب من مؤلفات الشيخ الأكبر ، وذلك مثل أسلوبه المنطق التلخيصي ابن عربي - بوجود « الزيادة » في كلمات القرآن) . ولذلك لا ندهش أن يدرك المؤلف (ص ٣٨٨ ، ٣٩٤) أن

القطب مشاع للأفراد في حين أن الوظيفية - الإنسان الكامل - قاصرة عليه وحده . وابن عربي من جهة أخرى لا يزعم لنفسه وظيفية القطب ، وذلك على عكس ما ورد في صفحات : ٢٥٢ ، ٢٥٤ ، ٢٢٤ ، فهناك فقرة في الفتوحات (الجزء الرابع ، ص ٧٧) تستبعد أنه نال حتى المرتبة ذاتها . لكن يجب أن ندرك أن المؤلف أصاب القارئ بخيبة أمل عندما تناول موضوعه الأصلي في الخمسين صفحة الأخيرة فقط ، بعد كل تلك المقدمات الخصبة . لكن علينا أن نضيف أن المؤلف قد دعم كل مقولاته النظرية بالأمثلة والشواهد .

وقد كانت لدى الدكتور أبو زيد حرية الاختيار ، لكنه لم يكتف بالنماذج القليلة التي أوردها لتأويلات الشيخ الأكبر ، بل اعتمد على إيراد بعض النماذج على كتاب

الفن والهوية القومية

داليا ، كانت المغنية المصرية بنت شبرا الخيمة المالكية . وأخيراً لاحظت أن إحدى الصحف المصرية وصفت متحف القاهرة للفن الحديث الذى افتتح مؤخراً بالمالية أيضاً .

وقد تساءلت بعد قراءة عنوان هذا الخير الهام الذى احتل مكاناً بارزاً بالصحيفة — الصفحة الأولى — ليس هذا المتحف خاصاً بالفن المصرى الحديث مثلاً يخصّص متحف ... وتبنى « للفن الأمريكى الحديث ؟ وإذا كان متحف « ويتنى » فى نيويورك يضم أعمال فنانين من أمثال جاكسون بولوك وروىكو جاسير - جونز - واندى وور هول - وروبرت روثنبرج وكليفورد ستيل وبارنيت

وليس هناك شك فى أهمية هذا الموضوع ، خاصة وأنه يمس مشكلة أو قضية ما برحت تفرض نفسها على الكتاب فى مصر من وقت إلى آخر . حسب المناسبة ، ولكنها فيما اعتقد . موجودة وجوداً دائماً ، يتراوح بين المباشرة والاستغفاء ويُنم فى الحالاتين عن مركّب نقص ، فى تعلق الصحافة المصرية وأجهزة إعلامنا بإسباغ نعت المالية على من يريدون بتسجيله من الكتاب والفنانين ، ومن ثم وضعه فى طبقه لا يمكن أن ينتمى إليها البدعون .. « الحليّون » ، مهما أجالوا . فالمثل عمر الشريف ، هو المثل المصرى العالى ، ورمزى يسر عازف البيانو المصرى العالى . حتى

فى الوقت الذى تتلذذ فيه قوة عظمى مثل الاتحاد السوفييتى ، وحدد غير قليل من دول أوروبا الشرقية ، وبرزما يوغوسلافيا ، إلى دول أو دويلات عرقية ، هل يستطيع مفكر سياسى أو عالم اجتماعى أو أنثربولوجى أن يهون من شأن القومية ؟

والرد على هذا السؤال ، عقدت مجلة « آرت إن أميركا » (Art in America) فى عدد أكتوبر ندوة خاصة على صفحاتها ، اشركت فيها عدداً من المفكرين والأكاديميين والكتاب وحَدّثت موضوع المناقشة هو : (الفن والهوية القومية : ندوة نقد) .

نيومان ، وكلهم وفقاً للمعيار المصري
عالميين ، فلماذا كان الاسم :
« متحف ويتنى للفن الأمريكى »
فقط ؟

وترتباً على ذلك المنطق سنلقى
نظرة على (متحف نيويورك للفن
الحديث وهو يضم أهم أعمال أساتذة
القرن العشرين ، ومن بينهم ، على
سبيل المثال لا الحصر ، بيكاسو
وماتيس ومرو وبول كل ودييجر
ريخا وسيكروس وتامايو وسلفادور
دالى وهورجير دى كريكور ووشاب
وايجيه وبراك وغيرهم ؛ وهو المتحف
الذى خصه بيكاسو بشرف استضافة
رائعته « جورنيكا » ، لنعود إلى
متحف « برادو » فى مدريد بعد انتهاء
حكم فرانكو ، اليس منطقياً إذن أن
يسمى هذا المتحف : (متحف
نيويورك للفن الحديث العالمى) ؟ هذا
إذا افترضنا أن بقية شعوب العالم
لا بد ، تفكر بطريقتنا السقيمة ، التى
إن كانت تكشف عن شيء ، فهو بلا
شك الإحساس بالدونية .

لقد عاش بيكاسو فى فرنسا زهاء
٧٠ عاماً ، ولم تتجاوز السنوات التى
قضاها فى مسقط رأسه ، إسبانيا ،
عشرين عاماً ، ومع ذلك يُذكر بيكاسو
بأنه الفنان الأسبانى وليس الفرنسى

أو العالمى إلّا ... فى مصر أو عالماً
العربى .

ما زلت أتحدث عن جانب واحد
من فكرة القومية هو : الإنسلاخ ،
ولكنه فيما اعتقد جانب هام ، لأنه
بمقابلة المفتاح للشخصية القومية
الذى ينتسب لها الفنان أو الكاتب
يصورة عامة . ولذا كانت محاولة
التمسح فى صفات مثل العالمية أقرب
ما تكون إلى الخيانة .

تلك كانت ملاحظة عبارة أدت
تسجيلها كمدخل لموضوع : (الفن
والهوية القومية) ، لمجرد التأكيد على
ضخامة مفهوم أجهزة إعلامنا المامية
الفن العالمى والقومى على السواء ،
وأنه لا غشاضة فى أن يطلق الفنان
المصرى فى الأقاليم العالمية ويظل ، مع
ذلك ، فناناً مصرياً ، ونعود إلى ندوة
(أرت أن أسبكا) ، لنسأول
استعراض بعض الآراء المتباينة .
يقول بيتر شيلدال وهو شاعر
وناقذ ، إن التقليل من شأن القومية
لم يعد ممكناً لفكرة القومية الآن ،
بداية من للجمهوريات السوفيتية
الأخذة فى التفكك ، إلى دعاة الثقافة
المتعددة الأمريكيين (المايكرو
قوميين) ، هى أكثر الأفكار التى تعد
بقيمة ومعنى لصحوات الإنسان فى
الوقت الحاضر . إن الرأسمالية

والديمقراطية لا تستطيعان أن تعدا
بقيمة ومعنى والانتصار العالمى
لهذين النظامين اليرجمائيتين يُخلف
فراعاً كان يمثل ذات مرة بأحلام
الاقتصاديات والسياسات البديلة ،
حتى أن مطالب القومية العاطفية
تندفع لشغل الفراغ ونحن إزاء هذا
التطور ، الذى نرى فيه الأمل بينما
نلاحظ التهديد ، يمكننا أن نبدأ
بتحديد الفرق .

إن الشعور القومى ليس هو القومية
بصورة آلية أى ليس الظاهرة
السياسية المصاحبة للقومية فى بعض
الاحيان ، و « القومية » ، مع تأكيد
ضعفى على أبشع تداعياتها
التاريخية ، هى كلمة نادرة تستخدم
لمنع أية معرفة عن أهمية القيمة .

الامم ليست دولاً . والعالم مليء
بأمم بدون دول — الفلسطينيون
والأكراذ والسبع — ويأتى معظم
العنف الموجود فى العالم من تلك الامم
التي ليس لها دول . والاتحاد
السوفييتى ويوغوسلافيا ولبنان على
الجانب الآخر ، هى دول بدون تماسك
قومى ، وهى مضطربة بالمثل .

والبديل للقومى ، فى الثقافة ، ليس
هو العالمى ولكنه الكونزو بوليتان ،
وهو التداخل المحدث والتلاحق للقيم

وقد كان هذا هو الحال دائماً حتى في أوج الدواية . وقد كان مالييفيتش Malevich و« سوندريسان » و« بولوك » على التعاقب ، روسياً وهولندياً وأمريكياً شمالياً ، مثل الفوتوكا الروسية وطواحين الهواء الهولندية والجياد الربعية الأمريكية . وتوضيحاً لهذه الفكرة ، يقول « شيفيدال » إن الثمانينات ، التي بدأت « بفزوات » الإيطاليين والألمان والفرنسيين لعالم الفن في نيويورك ، كانت حقبة تحول الفن القومي إلى الكونزموبوليتانية . وكان النبي الرئيس لهذه الحقبة الفنان الألماني أنسلم كيهر Anselm Kiefer فقد وُحِدَ « خيال كيهر » أوديا قبل أن يقوم الألمان الشرقيين ، بتشجيع من جوربا تشوف ، بإسقاط حائط برلين ، مما أدّى إلى انهيار اضطراب الحرب الباردة الجمدة القديم في كل مكان . فقد جعل كيهر الألمانية متاحة من جديد للخيال ، وخلصاً من التابو فقد جَسَمَ فن « كيهر » وعياً صادقاً بأفضل ما في التاريخ الألماني ومطهراً بأسوأ ما في هذا التاريخ ، ومن ثم كان يصلح لمستقبل متكامل . وربما لم يشر « كيهر » العالم ، ولكنه أعلى كل من كان منتبهاً لفكرة غامضة عن :

لماذا وكيف وأين يمكن أن يتغير العالم .

ويضيف شيفيدال ، أن الفنانين النيوئيين الأمريكيين ، ومن بينهم « إريك فيشل » في مطلع العقد و« مليك كيلي » نحو نهايته ، تنبؤوا بتدهور قومي تجرّ في (جهشتالت) طبقة متوسطة — علياً مشوّفة ، عند « فيشل » ، وطبقة دنياً مقذبة عند كيلي ولكن بحس أمريكي من مرحلة ما بعد الرواية وكانت خيالاتهما تتسق مع أمة متفادية العناصر تمسك بصورة لا أمل فيها بواسطة قطع من الورق ترجع إلى القرن الثامن عشر ، وبواسطة هوليود . بينما لعب « جف كونس » Giff Koons نهاية لعبة ثقافة مشتركة « متعددة القومية » تعرّف بالأمريكية .

وبينما يرفض « شيفيدال » أن يحدد الخصائص القومية في الفن الحديث ، لا ينكر أن هذه الخصائص ليست غامضة ولكنها متجاملة .

كما أن ترميز التيمات والقيم القومية لا يسعُ أهمية على الفنانين ، ولكن الفنانين الكبار يعبرون عن أعق حقائق انفسهم وعالمهم ، الذي يشمل حالياً على تحول حقائق القومية لما الذي يستطيع الآن أن يعارض

القومية ، باعتبارها العنصر الأول الذي يربط ويميّز المجموعات الإنسانية ؟ لقد مات الرب ، مرة أخرى . إن « ليفين » ينتظر الدفن . إن مدن واليوغوليا مدينتا أشباح وفي وسع المبدأ الروحي وحده ، الذي يلبي حاجة الناس إلى التماثل ، أن يرأب الجروح التي تسببت فيها اقتصاديات وسياسيات نُزعت منها الإنسانية وفي وسع « حبال الذاكرة الصوفية » الاستحارة التي استخدمها « أبراهام » لتكون للقومية ، أن تقيد وإذا لم يفهمها ثقافة ونقاد هذه الموسيقى الغامضة ، لن نفهم العالم الذي تجرى ولادته والفن الذي يعبر عنه . نفهم من تلك السطور أن إنكار القومية ، وخاصة في الفن ، لم يعد مقبولاً في العالم الذي يتكشف أمام أعيننا . ولا نسي أن هذه هي رؤية كاتب أمريكي لماذا يقول الفنان أو الناقد أو الأكاديمي الذي يعيش على الجانب الآخر من العالم أو إذا شئنا الدقة ، الذي كان يعيش إلى عهد جدّ قريب وراء الحائط ؟

يقول « جيري سيفيك » JIRI SEVCIK و« جانا سيفيكوفا » jana Sevcikava وهما : أمين أول جاليري مدينة براغ ، ومؤرخ ، باكاديمية الفنون الجميلة ببراغ ، إن مشكلة

القومية في أوروبا الشرقية عميقة وإن تُحل في المستقبل القريب . وإن مفهوم الهوية القومية في تشيكوسلوفاكيا كان يعتبر على مدى ٤٠ سنة موضع شبهة ، وإن نتسكن من تخليص أنفسنا من الحاجة إلى تصفية المسايات وإن يؤدي فننا وظيفته أداء كاملاً في الوقت الحاضر . وإن تُحل هذه المشكلة بمجرد إعادة الممتلكات إلى أصحابها السابقين قبل الحرب ، أو فصل الشيوعيين عن غير الشيوعيين . وإن تساعد أنفسنا بالقذف مدى ٤٠ سنة ونتبني لغة الفن الغربي المعاصر بحرارة . ومع ذلك ، فقد أثرت فينا ثقافة ما بعد الدعاة ، والصدق ، والأصالة — اللذان كانا بالنسبة لنا المعيار الذي يميز بين الفنان الحقيقي والمجال الرسمي — يُعتبران وهمين ساذجين من جانب حضارات الغرب الأكثر تقدماً . ونحن أيضاً ، ربما نجد عما قريب أن هذه القيم هي وهم . وأياً كانت فكرة رؤى القرية الكونية ما بعد الصديقة المتكاملة - التي يحكمها عالم الكمبيوتر للرقم ، و « الواقع الفوقى للصورة المقلدة » ، والتشويق الأعظم للموضوع ، و « الحضور اللاسلكي لعالم بدون عرق فضائي » — على أن تأسر ، على نحو رائع ، تجربة

الحاضر المفكك الاتصال ، ليس لا تطبيق على تجربتنا وتطورنا . ووضيفان .. « نحن نعيش في ثقافة لا تزال تعمل فيها الذاكرة والرواية والقصة الرومانسية والأمل في التغيير ، وحيث لم تقلد الصلة الوجودية بمكان معين معانما وربما يكون هذا شيئاً إيجابياً لفننا لأن هذه العواطف تتعلق باستجابة عفوية للعالم الطبيعي ، مستحضرة العواطف التي لم يمحها بعد عالم سلسلة التليفزيون والاستهلاكية .

ويتناول المفكر والنقاد الفلسطيني «إنوار سعيد» فكرة القومية من منظور سياسي اجتماعي ، دون أن يخوض في علاقتها بالفن وهو يرى أنه في مرحلة ما في تطور لية مجموعة قومية توجد الحاجة إلى القومية وإنشاء القومية يشمل صقل ملهى المرء ، واختراع التقاليد واستعادة الإقليم الثقالي والجغرافي أو السياسي الذي اغتصبه آخرون . كما تشمل القومية ، في هذه المرحلة ، إنشاء مؤسسات الدولة وخلق ودعم الهوية ، بالمعنى السياسي ، والمشكلة هي أن القومية يمكن أن تصبح بسهولة شيئاً سُمجداً . وفي حالة دول ما بعد الاستعمار الحالية ، وكثير منها يقع في العالم الثالث ، يمكن أن تصبح

القومية العذر لعدد من الأشياء : إلغاء الحريات الشخصية ، ودولة الصئب الواحد ، وديكتاتورية الجيش ، وعبادة الزعيم ، ومختلف أشكال كراهية الأجانب المتطرفة . وقد قال «فرانتز فانون Frantz Fanon» ذات مرة إن القوم الهام فيما يتعلق بقومية شعب مضطهد هو أنه ما إن يحقق أهدافه حتى يكون عليه أن يطور ويحيا اجتماعياً يختلف تماماً عن الوعي القومي . وهذا التحول صعب للغاية ، ولا توجد أمثلة فعلية كثيرة له .

وفي حالة الفلسطينيين يقول إنوار سعيد : (من الصعب تقلاى ذلك الاعتقاد الذي يشعر كثير منا أننا يجب أن نقدم عن قوميتنا وذلك لأنها ربما كانت لخر وأبعد قومية لم تتحقق للفردن المشربين وهي شيء لا يملك الفلسطينيون أن يتنازوا عنه . ومع ذلك أعتقد أنه من المهم ، في ضوء هذا الإطراء شديد الصعوبة ، أن نحاول أن نكون انتقائياً وأن لا نسى أن الوعي الانتقائى هو في بعض الأوقات أهم من التضامن) ويضيف «إنوار سعيد» (وباستثناء حالات شعوب ، مثل الفلسطينيين وسود جنوب أفريقيا ، والبرتو وريكيين أو الأكراد . فالقومية

إجمالاً هي قوة سلبية لأنها تغذي سياسات الحرب وعقدة الأجنبي ويؤكد إدوارد سعيد أن كثيراً من الكتاب الغربيين الذين عالجوا فكرة القومية من أمثال « إريك هوسبيون » ، « سواء كانوا ينتمون إلى اليمين أو اليسار ، كانوا يميلون إلى المبالغة في مدى الاختلاف بين القومية التي يجدها المرء في بلدان مثل ألمانيا وفرنسا ، من جانب ، وك مصر والهند ، على الجانب الآخر . فهم يحتاجون بأن فكرة الأمة في بلدان ما بعد الاستعمار هي ، في الواقع مستعارة من الغرب . ويشير إلى خلاصة دراسة « ابن خلدون » عالم الاجتماع العربي الذي عاش في القرن الرابع عشر والذي يعتبره كثيرون مؤسس علم الاجتماع ، تتناول ما نسميه « القومية والتي سُمّيت « العصبية » وهو يناقش كيف بدأت الأسر الحاكمة ، وكيف قامت ببناء المؤسسات ، وكيف جاء الناس من أجزاء المجتمع الريفية إلى المدينة ، وكيف أرسوا مؤسسات القوة ، وكيف اضمحلت تدريجياً هذه المؤسسات والأسر وحلت محلها أسر جديدة . ويقول « إدوارد سعيد ، أنه من الصعب تماماً أن نميّز بين نظرية « ابن خلدون » عن « العصبية » ،

والمفاهيم الغربية الحديثة القومية . ويخلص « إدوارد سعيد » إلى القول أن الفكرة الإجمالية للقومية والقومية ومؤسسات القوى — أو السلطة والديمقراطية والجغرافيا ، كونه تملأ ويمكن أن توجد في كل مكان ، في عالم ما قبل الاستعمار والاستعمار وما بعد الاستعمار . ومن ثم لا نستطيع أن نميّز بين الأمم الغربية وغير الغربية / وبين دول الاستعمار وما بعد الاستعمار . وهناك على أية حال / ميل في عالم ما بعد الاستعمار — ورجع ذلك إلى حد كبير إلى أن الكثير من ضغوط في فترة الاستعمار ، أو ما بعد الاستعمار لا تزال موجودة إلى المبالغة في القومية ولا يصدق هذا على دولة ما بعد الاستعمار فقط ولكنه كان يصدق أيضاً على ألمانيا النازية وهو يصدق اليوم على بلد في أوروبا الوسطى مثل رومانيا ثم يتطرق الفكر الفلسفي إلى النموذج الأمريكي . فيقول ... لقد شاهدنا منذ الستينيات فشل أيديولوجية « بونقة الانصهار » وكانت هذه الأيديولوجية تقول بإمكان إخضاع خلفيات تاريخية وثقافية وسوشيو اقتصادية لأيديولوجية أوسع أو مزيج

اجتماعي تجسده « أمريكا » . وواضح أن هذا المفهوم لم ينجح ، لأن أمريكا ، على نقض ذلك ، تشجع على التناقض . وقد شاهدنا ذلك كما يقول « إدوارد سعيد » خلال نضال الحقوق المدنية ، حيث قُذرت الفكرة السائدة من الدولة مجموعة اضطهدت وقُمّضت فأهملت إلى حد كبير . وما حدث كان هجوماً على مفهوم أن التاريخ الأسود يمكن أن يغير ويتسنى وقد أوتت أيديولوجية بونقة الانصهار ، بأن السود في وسعهم أن يلحقوا تاريخهم وراء ظهورهم ويصبحوا جزءاً من المجتمع الأوسع . وبطبيعة الحال لم يحدث هذا وكان على السود أن يقاتلوا ليفتحوا القوانين والممارسات الاجتماعية والطب الإدارية والبني الأيديولوجية . وقد أتت نضالهم إلى رفع أصوات مُمَهمة أخرى ... النساء والأقليات والمجموعات العرقية ؛ والرجال اللواتي ؛ والنساء السحاقيات الذين يناضلون الآن من أجل حقوقهم . وقد اعتبرت إدارتنا « ريجان » و « بوش » هذا النشاط بمثابة خطأ كان ، في جزء منه ، نتيجة محاكم وارين وبرجر اللبرالية وقد لبّت مطالب عدة خاصة بالطرق الفردية ،

والمهاجرين ، فقال: إن الحقيقة الأساسية للحياة السياسية والاجتماعية اليوم هي أن جميع الدول هي مُهْجَنَات غير نقية وأن التمسك بفكرة الدولة الهجين أوخالصة العناصر هي المشكلة الاجتماعية والسياسية التي تنتظر الحل .

مشاكل المجتمع الأمريكي ، فهي كما يراها الكتب خطوة هامة. وقد شبه « إدوار سعيد » ما يجري حالياً في المجتمعات الأوروبية ، مثل فرنسا وبريطانيا وإيطاليا بما حدث في الولايات المتحدة في مطلع القرن العشرين ، بالرغم من أن هذه الدول لا تساوئ بين مواطنيها الأصليين

كما يعتقد هذا النوع من التفكير . ولكن العقد الأخير ، كما يؤكد إدوار سعيد ، شهد تفهماً كبيراً حيث تحاول القوى اليمينية أن تسترجع هذه الانتصارات الاجتماعية والسياسية المكتسبة. والآن يشن الهجوم على الثقافة التعددية. وبينما الثقافة التعددية ليست باسماء لجميع

في أعدادنا القادمة

تقرأ هؤلاء :

الدراسات :

● مصطفى صفوان	● ابراهيم العريس	● حسن	● حنفي
● فاروق عبد القادر	● صبري حافظ	● ادوار	● الخراط
● مصطفى ناصف	● جولبر	● عصفور	● منير
● رمسيس عوض	● محمود العالم	● وليد	● مرسى

القصاصد :

● ناصر فرغل	● عبد اللطيف عبد الحليم	● محمد	● هشام
● رافت سلام	● محمد عبد الوهاب السعيد	● جميل ابو صبيح	
● عبد العظيم ناجي	● وليد منير	● فاروق شوشة	
● علي المصباح	● فوزي	● ممدوح عدوان	
● مهلب نصر	● محمد بدوي	● عبد الله السميطي	
● لطيفة الأزرق	● صلاح عواد	● محمد احمد حمد	

الف ليلة وليلة وإنقاذ الحضارة

فالف ليلة وليلة رغم أنها من أشهر الأعمال الأدبية في تاريخ الإنسانية فإن الغموض يحيط بها ويغلفها من كل جانب ؛ ففضلا عن الصعوبة المتمثلة في الكم الهائل من الروايات التي تحويها ، والتي قد تصل إلى مائة وستين رواية بعضها قصير وبعضها يمتد لمئات الصفحات ، والذي يفرض مشكلة ما هي « الف ليلة وليلة الأصلية » ؟ فهناك تساؤلات عدة حول المضمون الأدبي لها ، ومكان ظهورها ، في أية أوساط اجتماعية ، وفي أية دولة وإلى من كانت موجهة ؟ وماذا كان ينتظر منها الجمهور التي وجهت إليه ؟ هل كانت مجرد قصص ترفيهية تدخل في إطار أدب المتعة ؟ أم أنها كانت تدخل

ترجمات حديثة في الأسواق ، والذي من المنتظر أن يصدر قريبا في مجموعة « لابلاد » الشهيرة المرموقة التي تضم روائع الأدب الفرنسي والعالمي والتي تحظى بمكانة خاصة في عالم النشر ولدى قراء الفرنسية في كل مكان . وقد أشرف على إعداد هذه الترجمة الجديدة جمال الدين بن شيوخ استاذ الأدب العربي بجامعة باريس وأندريه ميكيل البرفسور بالكوليج دي فرانس الذي يطرح في المقدمة التي وضعها لهذه الترجمة رؤية تنقسم بالابتكار وتستحق التأمل حول دور « ألف ليلة وليلة » في تاريخ الأدب العربي خاصة والتاريخ العربي الإسلامي وتاريخ الحضارات بصورة عامة .

حركة ترجمة ونقل التراث الأدبي العربي إلى اللغة الفرنسية حركة نشطة ومتجددة دائما جنبا إلى جنب مع عملية نقل أهم أعمال الأدب العربي الحديث إلى القراء الفرنسيين . وهكذا فصدور مختارات من أحدث ترجمة ألف ليلة وليلة ، أكثر الأعمال الأدبية العربية إلى جانب القرآن نقلا إلى اللغة الفرنسية ، قد سبق بعدة أشهر صدور أول ترجمة فرنسية لرواية « أولاد حارتنا » لنجيب محفوظ مع تقديم لجاك بيرك من دار سندباد .

والمختارات التي صدرت لترجمة ألف ليلة وليلة هي تمهيد في الواقع لأضخم ترجمة لهذا العمل باللغة الفرنسية ، الذي توجد له بالفعل عدة

تحت إشراف الأدب المترجم بصورة
أو بأخرى ؟

من شبه المؤكد الآن أن النواة الأولى
لألف ليلة وليلة تشكلت في فارس
وخضعت لبعض التأثيرات الهندية وأنه
تم ترجمتها وإضفاء الصيغة الإسلامية
عليها اعتباراً من القرن السابع في
العراق أولاً - في بغداد عاصمة العالم
الإسلامي في ذلك الحين - وفي
البصرة - حيث تم إدماج شخصيات
تاريخية مثل هارون الرشيد في قصص
ألف ليلة ، وكذلك مغامرات سندباد ،
واعتباراً من القرن الحادي عشر
والثاني عشر في مصر حيث تم إضافة
القصص الخيالية التي يلعب فيها
السحر دوراً كبيراً كما أنه من الثابت
أن ألف ليلة وليلة أخذت في مصر
صورتها النهائية وتقسيمها النهائي في
الشكل الذي نعرفها به اليوم . غير أنه
فضلاً عن هذه المكونات الأساسية
الثلاث - الفارسي والهندي
والمصري - فقد أدمجت فيها قصص
ذات أصول مختلفة مثل الأصول
الجمالية والبيزنطية والتركية المغولية
والقصص المستمدة من أحداث
الحروب الصليبية ومن المعالم القديم
لحضارة ما بين النهرين ومن التواترة .
وقد كان انطون جانان في عام
١٧٠٤ م أول من نقل ألف ليلة وليلة

إلى أوروبا بعد ترجمتها إلى الفرنسية
فحققت نجاحاً سورياً وضخماً - وهو
النجاح الذي مازال مستمراً إلى يومنا
هذا وتشهد عليه الترجمات والطبعات
المتوالية - كما ألهمت الخلق الأدبي
والفني في مختلف ميادينه إلى يومنا
هذا .

أما أشهر النسخ الأصلية لألف ليلة
التي اعتمد عليها في الترجمة فهي
نسخة كالكتا ونسخة بربلاو ونسخة
بولاق التي تحولت شيئاً فشيئاً ،
لتصبح النسخة المرجع لأي ترجمة
حديثة لألف ليلة ، غير أن العدد الكبير
من النسخ المتوفرة وتفاوت طلوها
وصعوبة وضع تواريخ محددة لها
والصمت الذي مازال يلف نسخاً
مازالت غير مدروسة بصورة نقدية
وتقع فوق أرفف المكتبات العامة
والخاصة ، يفرض صعوبة منهجية
امام كل من يحاول أن يضع ترجمة
حديثة لهذا العمل الأدبي الضخم . فما
هي ألف ليلة الحقيقية ؟ هل هي
النواة الأصلية الفارسية ، أم الجزء
الذي خرج إلى حيز الوجود في بغداد ؟
أم أنها - أي ألف ليلة وليلة الحقيقية -
تشمل كذلك القصص التي أضيفت في
مصر نظراً للدور الضخم الذي لعبته
مصر في وضع الصورة النهائية لألف
ليلة ؟

عدد من الترجمات الحديثة - تضع
تعب أعينها ترجمة النصوص
الأصلية أي أقدم النصوص التي
لا تحتوي على كثير من القصص التي
تتويها نسخة بولاق التي لا تحتوي
بدورها قصة علاء الدين وقصة علي بابا
التي تعتبر لدى الأوروبيين أشهر
قصص ألف ليلة وليلة .

ويرى جمال الدين بن شيخ وأندريه
ميكيل أنه نظراً لأن ألف ليلة وليلة
تنتمي إلى الأدب العالمي فإن أي ترجمة
يجب أن تسعى لأن تكون في أجرة
صورة شفاء واكتسالا أي اتباع نسخة
بولاق في الجزء الأكبر من ألف ليلة
واقتباس النسخ الأخرى للأجزاء التي
لا تتوفر في نسخة بولاق ، إذ أن المتعة
لدى المترجمين في هذا العمل هي متعة
التنوع من قصص السحر والقصص
الخيالية إلى الملاحم والروايات التي
كتبت لذاتها ثم أدمجت في ألف ليلة بعد
ذلك والتي تنصب أساساً على المغامرات
العالمية حتى قصص الفتنة والكافة
والحيلة والدهاء والتي تمثل طبقات
الصيادين والبحارة والتجار وكذلك
القصص للوعظية والتي تصور الحكم
والأمثال الشعبية ، وهذه الأنواع
والأشكال الأدبية المختلفة تتداخل فيما
بينها في كثير من الأحيان . ولهذا فإن
مبدأ متعة القراءة بتحقيق أكبر قدر من

المتعة للقارئ هو الذى يحكم منهم
المترجمين فى عملها .

ويشدد اندريه ميكيل على اهمية
المتعة كخيط يربط كافة اجزاء الف ليلة
وليلة ، كإنجاز هام وأساسى للحضارة
العربية الإسلامية فى عصور
ازدهارها ، فالمتعة من خلال الثقافة
والادب هى ارقى ما يمكن أن تلعب
« حضارة » إلى تحقيقه وهو ما يبقى
منها بعد افولها .

غير اندريه ميكيل يذهب فى تساؤلاته
إلى أبعد من ذلك وهو فى دراسته
وفرضه الادبية يسعى لحل معضلة
أو نقطة مبهمة على طريقة القصص
والسروايات البوليسية فبيدا فى جمع
الأدلة وينتقل منها بصورة منطقية
ومثيرة حتى يصل إلى نتائج مبتكرة
وجريئة للإجابة على الاسئلة التى
يطرحها .

فهو يتسائل أولا عن طرأت له
الفكرة الرائعة المتمثلة فى تقسيم الف
ليلة وليلة إلى ليال كل منها يحوى قصة
أو جانباً من قصة ، فالليل هو عالم
الحلم والقص والحب ، هو الحياة ، فى
حين أن الفجر يهدد بالموت الملكة
شهرزاد - وهذا يذكر إلى حد بعيد
بأسطورة تريتستان وايزولد التى
وضعها هاغند فى صورة موسيقية فى
الأوبرا الشهيرة التى تحصل نفس

الاسم والتى تعد إحدى قسم
الرومانسية الألمانية - وهكذا فإن
شهر زاد عليها أن تتوقف عند نقطة من
روايتها بحيث تجعل الملك يرغب فى
المزيد ، فلا يجب أن تروى ، أقل من
اللازم أو أكثر من اللازم ، كل ذلك أثناء
الليل مساحة الحب والذوق . ولانتصار
النهائى لشهرزاد هو تكريس مكانتها
كأهم وكزوجة وأيس « كمرترقة
للمتعة » . ويتسائل ميكيل أيضا عن

رقم الف وواحد ويرى أنه حسب
التقاليد التركية فهذا الرقم يشير إلى
اللانهاية والتجدد الدائم ، فبعد الف
ليلة مفعمة بالاشواق والإبداع الفنى
والقلق تأتى الليلة الأولى بعد الألف
كقبة يطبعها المؤلف المجهول على مر
العصور على جبين بطلته ، مثل الزهرة
المتميزة التى بدونها لا تكتمل باقة
الزهور .

ويمضى ميكيل فى تساؤلاته لي طرح
علامة استفهام حول الجمهور الذى
وجهت إليه الف ليلة وليلة ، هل هو
جمهور الشعب الذى يجمع حول
الراوى لم النخبة التى تعيش فى
القصور أم قصر الخليفة نفسه ؟ وقد
يقول البعض إن نوع القصة هو الذى
يحدد جمهورها ، فالقصص الشعبية
موجهة للشعب ، وقصص الملوك
للملوك ، غير أن الأوساط الشعبية عادة

ما تجذبتها قصص القصور فرفضين
يسعى الملوك لمعرفة حياة البسطاء .
والراوى الذى ينسج قصص ألف ليلة
وليلة يقتصر عشرات الشخصيات
حتى يصعب أن تحدد لمن توجه هذه
القصص التى تشماسبك فى داخلها
الأشكال الأدبية ، فهو تارة واعظ
ومسرحى وقراجيدى وتارة أخرى
الكوميدي أو الشاعر أو مؤلف النوادر
أو الفيلسوف ..

وفكرة الراوى فى حد ذاتها تشير إلى
تقاليد الادب الشفهى الذى يفترق فى
كثير من الأحيان إلى بناء الادب المكتوب
والذى يتأثر باللهجات المحلية المختلفة
ويشارف فى كثير من الأحيان الادب
المكتشف وهو ما تشهد عليه بعض
نسخ ألف ليلة وليلة القديمة ، إلى جانب
القصص المكتوبة بلغة راقية خالية من
الأخطاء بل ومطعمة بالشعر - خاتم
الادب الحقيقى .. الذى يعطى الادب
المكتوب مكانة الادب الذى يستحق أن
يحفظ وينقل وينسخ .

وهنا تبرز فكرة ميكيل الجديدة لتبرير
سبب حمى التسجيل وإدماج عشرات
القصص فى صلب ألف ليلة وليلة رغم
افتقارها فى كثير من الأحيان إلى
ما يؤهلها لأن تحظى بمكانة « الادب
الحقيقى » وفقا للمعايير المساندة ،
والسبب حسب ميكيل يكمن فى أنه مع

دخول الأتراك بقوة في التاريخ العربي الإسلامي منذ القرن التاسع الميلادي ثم غزو المغول الذين دمروا بغداد والخلافة العباسية ، فإن الحضارة الإسلامية العربية بدأت تدخل مرحلة افول مستمرة ويرجح ميكيل أن الشعور السائد في ذلك الحين لدى المثقفين والنخبة العربية هو أن الحضارة الإسلامية العربية الأولى سائرة إلى زوال محتم ، فابن خلدون كان يكتب في ذلك الحين عن ظاهرة ازدهار الحضارات ثم موتها شأنها شأن البشر ، وهذا الشعور « باقتراب النهاية » هو الذي يمكن أن يفسر -ولمقا لنظرية ميكيل - حمى التسجيل

والنسخ لكل ما أبدعته القريحة العربية ، وهي فترة شهدت تكاثر الكتب الموسوعية والسير الذاتية بصورة قلما شهد لها التاريخ مثيلا ، فالسيوطي على سبيل المثال كتب خلال أربعين عاما خمسمائة مؤلف . وقد لعبت مصر دورا رائدا وهاما في حمى إنتاج كتون الحضارة الإسلامية ولا سيما بالنسبة لآلاف ليلة وأيلة حيث تم تجميع كل ما كتب عنها وتقسيمه إلى ليال ويتم دوين إبطاء إدماج أكبر عدد من القصص والروايات التي كتبت لذاتها أو تلك التي كانت قد كتبت في عصر مضى وأصبحت تشكل جزءا من ألف ليلة فضلا عن كل القصص التي كانت

تنتقل عن طريق الرواة والتي لم يقدر لها أن تنسخ حتى ذلك العهد كما لو كانت مصر في الفترة من القرن الحادي عشر حتى القرن السابع عشر ترغب في تسجيل كل شيء حتى ما كان ينظر إليه في الماضي على أنه لا يستحق النسخ وجمدت كل الطاقات لخدمة هذا الحلم الكبير في إنتاج عمل بأكمله وإضفاء صيغة الشرعية الأدبية عليه بتحويله إلى عمل مكتوب وبالتالي إلى عمل أدبي لكي تتذكر الأجيال القادمة جانبها هاما من جوانب إنتاج الحضارة العربية الإسلامية ، أي ثقافتها وآدابها وفنونها .

في أعادنا القادمة

تقرأ لهؤلاء :

القصة :

- | | | |
|-------------------|-----------------------|--------------|
| ● عبد الحكيم قاسم | ● سعيد الكفراوي | ● ميني حليمي |
| ● يوسف الشاروني | ● عبد الوهاب الأسواني | ● طه وادي |
| ● سامي الكيلاني | ● نعيم عطية | ● خالد منتصر |
| ● جمال مقار | ● خالد منتصر | ● محسن خضر |
| ● محمد حافظ رجب | ● احمد عمر شاهين | ● نهاد صليحة |
| ● أحمد الشيخ | ● سليمان فياض | ● عاطف فتحي |
| ● بسمر نشأت | ● بهيجة حسين | ● فسحري لبيب |

رفائيل ألبرتي يعود إلى أسبانيا ورواية جديدة.. للطاهر بن جلون

النفى، تتوزع بين الأرجنتين، وإيطاليا، وباريس، في الفترة من عام ١٩٢٩ حتى عام ١٩٧٧. وفي الأرجنتين كتب ما يقرب من أربعين كتاباً.

ويعتبر «رفائيل ألبرتي» آخر من بقي على قيد الحياة من شعراء «جيل الـ ٢٧»، الذي يشبه إلى حد كبير جيل الخمسينيات في الشعر العربي المعاصر. ولد في عام ١٩٠٢ ببلدة بويرتو دى سانتا ماريا بإقليم الأندلس. وهو من الشعراء الأسبان القلائل الذين عبروا عن إعجابهم وتأثرهم بالشعر العربي الأندلسي.

نشرت صحيفة «إبث» في

المسرح الوطني «ثيياتيس»، حيث اكتظ المسرح بالحضور مما اضطر المسؤولين لوضع شاشات تليفزيونية كبيرة في الشارع، ليتمكن الآخرون من متابعة وقائع الحفل. كما اشترك في المظاهرة الأسبوعية التي تنظمها «أمهات مايو»، في قلب العاصمة الأرجنتينية، للمطالبة بكشف الحقائق عن أبنائهن الذين اختفوا أثناء الديكتاتورية هناك. هذا إلى جانب قيامه بزيارة المناطق التي عاش فيها بالأرجنتين، طوال ما يقرب من ٢٧ سنة من النفي.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا الشاعر عاش طوال ٣٩ سنة في

الشاعر الكبير رفائيل ألبرتي
يعود إلى إسبانيا بعد
تكريمه في تشيلي والأرجنتين

انتهى الشاعر «رفائيل ألبرتي» من الجولة الطويلة التي حملته إلى كل من كوبا والأرجنتين وتشيلي على مدى حوالي ثلاثة أسابيع، كان خلالها موضع تكريم رسمي وشعبي في هذه البلدان الثلاثة. ففي كوبا مُنحت له درجة الدكتوراة الفخرية، وتسلم وساماً من الرئيس الكوبي «فيديل كاسترو».

وفي عاصمة الأرجنتين، بوينوس آيريس، أقيم له تكريم حافل في

صفحاتها الأدبية عرضاً لكتاب « حروود » Harroda ، للقصص المغربي « الطاهر بن جلون » الذي يعيش في باريس ، والكتاب تُرجم مؤخراً إلى الأسبانية . وقد عرض الكتاب الناقد الأدبي بالمصيفة بقوله : إن « حروود » عنوان أحد أعمال الكاتب « طاهر بن جلون » التي تشي بارتباطه الوثيق بوطنه ، إن حروود شخصية أسطورية ترتبط بمدينة فاس وطنجة .

إثر نشر « يوم صمت في طنجة » يعود مؤلف « الليلة المقدسة » الحائز على جائزة جونغكور الفرنسية لعام ١٩٨٧ ، في أقل من عام إلى القارئ الأسباني بكتاب له ألفه في ١٩٧٣ - يكشف عن انتفاضات المغرب في القرن العشرين .

ويدور كتاب « يوم صمت في طنجة » حول « غروب » حياة شيخ وحيد والتغيرات الحديثة التي تتركز كيان المغرب في جميع المجالات ، والتي تبدو كخلفية لمقتطفات من ذكريات التجار الكهل .

أما في « حروود » فذكريات

الطفولة والشباب التي يرويها الكاتب نفسه في هاتين المدينتين ، تكشف النقب عن القهر الروحي والمادي الذي يعاني منه الإنسان المغربي ، وفي الوقت ذاته تكشف أيضا عن معاناته إزاء رؤيتين مسيطرتين ومتناقضتين : فمن جانب التقدم الغربي المبثقل ثقافه ، وما ينجم عنه من تجريد للبشر من صفات الإنسانية ، ومن جانب آخر التقاليد الإسلامية .

وه « حروود » شخصية خيالية ، صوت نسائي يدعو إلى الثورة على القيم الموضوعة ، حيث تكشف عن أجزاء من جسمها للأطفال في الضواحي ، مقابل حبات برتقال ، أو قطعة خبز بالسكر . تبدأ القصة بوصف هذا الكائن الغريب عبر ذكرياته ، ويسردها الكاتب بأسلوب فني من خلال سنوات الطفولة .. عملية الختان .. تعليم القرآن على يد المعلم الفقيه .. ثم المدرسة الفرنسية ، بينما تعيش المغرب تحت وطأة الحرب العالمية ، ثم : الصراع ضد الاستعمار .. الاستقلال .. وتدمير الضمب ..

يرى « بن جلون » أنه من المستحيل هو الماضي ، ومن خلال ذكريات الطفولة ينتقل بنا الكاتب من الخيال إلى الواقع الحي . إن الشخصيات الأسطورية والخيالية في القصة ، مثل حروود وهزل ، وهولاي إدريس ، وكذلك الزعيم الريفي عبد الكريم ، تختلط في الرواية لتتلقى وتكلم ، كشخصيات واقعية لتبكي ما فقد ولا أمل في استرداده . تلك الرموز الأسطورية تستخدم في الرواية كدعامة أساسية وتهدد ، إلى الفصل بين الواقع والخيال ، بين ذكريات الماضي وأحلام المستقبل .

إن قصة بن جلون تتم عن مقدرة الكاتب الفائقة على الخلق الأدبي ، ونلمسها من خلال معالجة مثقنة للصور الأسطورية والتاريخية والخيالية الصرفة والرمزية والتي يحلق بها عبر ذكرياته في مدينتي فاس وطنجة .

ومن خلال ذكريات الكاتب في مدينة فاس ، يحدثنا عن اكتشافه لأسرار جسده ، وكشفه لهويته .

« مستقبل الأمة العربية » في مهرجان « أصيلة » الرابع عشر

وقد كانت الفنون التشكيلية أهم نشاط في مهرجان « أصيلة » منذ البداية ، ثم تطور ليهتد إلى بقية الفنون ، مثل الموسيقى والأغنية

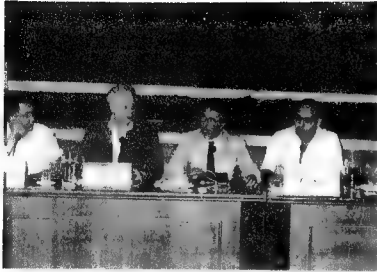
والمرح والفنون الشعبية وفن ركوب الخيل . وقد دعا المهرجان فرقة الفنون الشعبية الصينية ، وفرقة « كوينبرا » من البرتغال ، وفرقة الفنون الشعبية الأطلسية المغربية ، وأقام السهرات الموسيقية لعدة فرق ، ودعا العازف الفنان السوري الدكتور « سعد الله أغا القلعة » ، والفنان الشاب الموهوب « أحمد السنياطي » ، الذى قدم الأغنية

الناصعة ، وتوافدها ذات الجديد المشغول على الطراز الاسباني ، وعدد سكانها الذى لا يزيد على سبعة وعشرين ألف نسمة .

وتتميز « أصيلة » بأنها مدينة عربية افريقية إسلامية تقع على مقربة أميال معدودة من أوروبا . ولذلك فالزائر لمهرجان « أصيلة » الثقافي ، لأول مرة ، لابد أن يلفت نظره ذلك الدور الهام الذى تستطيع أن تلعبه أصيلة في إقامة جسور التواصل الثقافي والحضارى والإبداعى ، بين الدول العربية والإفريقية والإسلامية من ناحية ، والأوروبية من ناحية أخرى .

إذا كان يحق لأوروبا ، أن تفخر بمدينة « كان » ، كملتقى لأهل الفن الصايغ ، ويحق لأمريكا أن تتباهى بمدينتها الشهيرة « هوليوود » ، فإنه أيضا ، وبلا أدنى شك يحق للدول العربية والإفريقية أن تفخر بـ « أصيلة » ، للإبداع والتواصل الثقافي .

وه أصيلة « ، واسمها الاصلى « زيليل » ، مدينة عريقة ، تمتد جذورها إلى العصر الفينيقي . ثم الرومانى . وهى تقع في شمال غربى المغرب ، على المحيط الاطلسى مباشرة . وتشتهر بأسوارها العالية ، وأزقتها الضيقة ، وبمازنها البيضاء



الراقية ، المعتمدة على القصيدة
المرية ، وعلى الألبان الشرقية
الصميمة ، ففضى من الحانة قصائد
للشاعر « أحمد شوقي » ولشعراء
آخرين . كما أتم المهرجان بتكريم
السهرات المسرحية . وكان من المقرر
تقديم مسرحية الوافد لـ « ميخائيل
رومان » تمثيل الفنانين المصريين
« كرم مطاوع » و« سهر المرشدي »
وكان ينوى المهرجان تكريمهما هذا
العام ، ولكنهما اعتذرا في آخر
لحظة . وينوى المهرجان في موسمه
الخامس عشر العام القادم ، تكريم
الفنانة المسرحية والسينمائية القديمة
« أمينة رزق » ، في محاولة لإرساء
قواعد ثابتة ، لتكريم كل من يستحق
التكريم من الفنانين ، في العالم
العربي في كل عام .

أما على مستوى التواصل الثقافي
العربي الإفريقي ، فقد أقام المنتدى
الثقافي العربي الانريفي (منتدى
أصيلة) احتفالا يوم ١٠ أغسطس ،
لتوزيع جائزة « تشيكيا أوتامس »
للشاعر الإفريقي ، تكريما للشاعر
الكونغولي الراحل ، والذي كان عضوا
مؤسسا لمنتدى « أصيلة » . وقد قرر
مجلس بلدية « أصيلة » إطلاق اسمه
على المقهى الذي كان الشاعر يتناول
فيه الشاي ، طيلة أيام المهرجان ، كل

تصدرت لندن ، واشترك فيها أساتذة
جامعيين ، ويلامون ، ولبنانين ،
وكتاب ، مع جميع أنحاء العالم .

عام . وقد فاز بالجائزة هذا العام
الشاعر « ريني ديبيستر » من
« هايتي » .

وعلى مستوى التواصل الثقافي
العربي الأوربي امتدّت « جامعة ابن
عباد » الصيفية ، في دورتها
السابعة ، بإقامة ندوة من
« ١٦ - ١٨ أغسطس » بعنوان :
« الأندلس ٢٠٠٠ » وتعنى أساسا
بفتح التواصل بين العالمين العربي
والأوربي . وقد نظمت هذه الندوة
بالتعاون مع جريدة « الحياة » التي

وإذا كان المغرب يهتم بالتواصل
الثقافي ، مع بلاد العالم الثالث على
وجه الخصوص ، فهو يهتم بأمريكا
اللاتينية على وجه الخصوص . ففي
مهرجان « أصيلة » عام ١٩٨٩ ،
كانت هناك ندوة عن إسهام الثقافة
العربية في ثقافات أمريكا اللاتينية .
وهذا العام كانت الندوة التي أقامتها

أيضا « جامعة المعتمد بن عباد » عن التجانس الثقافي : نموذج البرازيل ، (من ٧ - ٩ أغسطس) والتي رأسها « جورج أسادو » الروائي البرازيل المعروف ، والذي يعتبر أدبه خير نموذج لتجانس الثقافات المختلفة ، داخل البرازيل ، وانصهارها ، وتوحيدها في ثقافة وطنية واحدة .*

أما الندوة التي أثارها الكثير من الجدل ، واستحوذت على اهتمام المشاركين والمستمعين على السواء والتي امتدت على مدى ثلاثة أيام من ٤ - ٦ أغسطس ، ورأسها الأستاذ « لطفي الخول » ، فهي الندوة التي بحثت في مستقبل الأمة العربية .

الدكتور محمد جابر الانصاري من البحرين ، يرى أن الفكر العربي يعكس واقع الأمة العربية الذي يفقد أسسا ثابتة متواصلة إن الذي يحدث هو عملية هدم وإلغاء ما سبق ، والبدء دائما من نقطة الصفر . وعلى ذلك فالفكر العربي عليه أن يتسلح ببعض المطالب الملحة ، وأولها مطلب الحقيقة المؤكدة الصلبة ، سواء كانت حلوة أم مرّة . فالفكر الذي لا يتأسس على الحقائق المثبتة عقليا

وعلميا ، لا يمكن أن يصعد لأي اختبار ، إذ لا فكر بدون حقيقة .

وثاني هذه المطالب هو تشخيص الخصوصية العربية في ماضيها وحاضرها . والمقصود بالخصوصية هو خصوصية التكوينات الاجتماعية والجغرافية والثقافية ، التي تفاعلت بشكل خاص في المنطقة العربية ، كما لم تتفاعل في غيرها .

من المؤشرات الإيجابية ظهور بعض المفكرين العرب ذوي النزعة الاجتماعية التاريخية ، المستقلة عن المنهجيات الأيديولوجية الأخرى ، الذين بدعوا يتلمسون هذه الخصوصية ، ويؤسسون « مدرسة الخلدونية الجديدة » ، التي تطمح أن تتجاوز « ابن خلدون » ذاته بالانتقال إلى توصيف طرق العلاج والتغيير الاجتماعي ، وعدم التوقف عند تشخيص الواقع وتوصيفه كما هو .

أما المطالب الثالث فهو استيعاب حقيقة أن الفكر العربي فكر لأمة ، تحمل رسالة دينية سماوية موحى بها ، أي أنه فكر عقل إنساني ،

وعلى ذلك فلا داعي أن يتوهم بعض المفكرين أنهم الناطقون الوحيدون باسم الحقيقة الدينية المطلقة ، وأن

غيرهم ممن هم على غير اجتهادهم ، ومذهبهم ، عارون منها .

أما الشاعر « محمد القيسي » من فلسطين فإنه قدم ورقة تفرح بشاعرية حزينة ومريرة . تحدث الشاعر الفلسطيني عن اغتراب الفكر العربي ، وعن أزمة المتمثلة في تناقضه . فهو يتراوح بين نموذج الماضي ونموذج المستقبل .

ويقدم الكاتب ثلاثة نماذج من الكتابة للمفكرين عرب من الأردن ، وهي تتصدى لأزمة الخليج ليعبر عن مدى تحيُّب الفكر العربي وتناقضاته . والأدهى من ذلك ، هو أن كل الكوارث التي حدثت ، وما زالت تحدث لم تسبب أيّ هزة ، أو تبرق غصبا ، وحمية في الصدر العربي ،

ماذا يفعل الكاتب والكاهن هذه الأيام .

ألم غموض الرؤيا !
هل يسرد التاريخ ويقلق الماضي في قبره ؟

أما الكاتبة والشاعرة الأردنية « زليخة أبو ريشة » فهي تطرح رؤية نسائية لموضوع الندوة جذور الفكر العربي المعاصر ، وأي دور له غذا ،

فالمآلة عليها أيضا مهمة التصدى للتخلف في الذهنيات العربية ، التي ينبثق عنها واقع متخلف بالضرورة ، تكون المرأة هي أول ضحاياه . وأول مشاكل المرأة هي القراءة المختلفة للنصوص الدينية ، لذلك فعلى الكتاب والكاتبات تقديم قراءة جديدة ، ترفض التحجير للتفسير ، ورفض الحماية على الإسلام ، من جهات تعتقد أنها ذات الحق الأوحد والأخير في تفسير القرآن والحديث .

وعلى الصعيد الآخر ، تورد الكاتبة نماذج أخرى من التيار الإسلامى المستنير ، الذى قرأ الإسلام وتاريخه قراءة مفتوحة ، باعتبار النص نصا مفتوحا . لتعدد التاويلات والإشارات . تاويلات تناسب العصر والطبيعة البشرية . ويُجمع هؤلاء الكتاب على أن هناك إسلاما أصيلا ، وإسلاما دخيلا ، تسالت إليه الكثير من الاسرائيليات ، والمأثورات الرجعية الباطلة . ووضع المرأة في الإسلام الأصيل ، هو كما يراه جمال الدين الافغانى « المرأة في تكوينها العقلي تساوى الرجل ، وليس للرجل رأس ، والمرأة نصف رأس ، ولا يأتى الفرق إلا من تعقيد المرأة في البيت . ثم تورد الكاتبة بعض النماذج الأخرى الليبرالية والماركسية

التي تناقش وضع المرأة المتدهور ، وترجعه لأسباب اجتماعية واقتصادية وثقافية . وتتحدث هذه النماذج عن هيمنة البنية الأبوية في المجتمع العربى المعاصر ، وعن الطريق إلى استئصالها استئصالا جذريا ، واستبدالها بنظام الحدأة .

أما المفكر المغربى الدكتور « محمد عزيز الحبابى » فىرى ، أنه قبل الحديث عن المستقبل ، لابد أن نطّل الحاضر . فالمثقفون العرب ينقسمون إلى ثلاثة أقسام : قسم مصاب باجترار الماضى (مرض الماضوية) ، وقسم مبتلى بتقليد أعمى للغرب ، والغرب هو المرجع الأول والأخير ، والثالث يعانى من الازدواجية في أعق تناقضها ، فهو متأرجح بين الماضى الذى يقده وبين الغرب الذى يعتبره النموذج . الفكر العربى الحالى يعانى التخلف ولا يسهم في بناء المستقبل الذى هو واجبه الحقيقى والمُلح . لذلك فمهمتنا الأولى هي القيام بنقد ذاتى عميق وشامل . ومجابهة المصير المترقب بوعى وإيمان .

إن المفكر همّ الأول هو تغيير الأوضاع . كل تحركاته تستجيب لمعايير إصلاحية ، فهل حددنا تلك

المعايير ؟ في كل مكان أصوات تطالب بحقوق الإنسان . أى إنسان ؟ إن أبسط حقوق الإنسان في الإعلام والتثقف غير مصانة . وحيث أنه لا مساواة بين من يُعلّم فيتعلم ، ومن تهمله أدوات الإعلام ، ستبقى المسيرة مظلمة ، وظلمة . إن الغرب يناقش المستقبل منذ الحرب العالمية الثانية ، أما العرب فيظلون يدورون حول مواضيع معادة ومكرية ، مثل الاصالّة والمعاصرة ، الشعر العمودى والحديث .. الخ . لذلك فالقائفة تسير بدون العرب ، والتاريخ لا يُصنع في محيطهم .

أما الدكتور « سعد الدين إبراهيم » المفكر المصرى ، فإنه يعتقد أيضا كما اعتقد الدكتور الحبابى أن أهم واجبات الفكر العربى في هذه المرحلة ، هو النقد الذاتى الشامل والعميق . وهو بحكم التزامه وانتماؤه إلى التيار القومى العربى الوجدوى ، فإنه يوجه هذا النقد إلى هذا التيار ، وخصوصا أن الهزائم التى منيت بها الأمة العربية كانت أكثر من الانتصارات . ومع مرور

السنين تكوّن أيضا عند العرب الكثير من الأوهام أو الأحلام التى ضيعت منا الطريق . ويحدد الدكتور « سعد

الدين إبراهيم ، هذه الأوهام في سبعة .

أولها : وهم تطابق المصالح العربية ، والاعتقاد بأن مجرد الشعور بالانتماء لأمة واحدة يعنى أننا متماثلون متشابهون ، كقطار ، وشعوب . إن مجرد الاشتراك في التاريخ والثقافة والأمال لا يعنى التطابق الكامل في هذا التاريخ ، وهذه الثقافة وتلك الأمال والمصالح .

ثانيها : وهم الاعتقاد بأن الانتماء إلى أمة عربية واحدة هو بطاقة شرعية لا يترتب عليها أى مسؤوليات . فالقطر العربى لا يستطيع أن يمشى في طريقه ، دون اهتمام بما يحدث في أقطار عربية أخرى . وهو لا يستطيع أن يحافظ على أمنه واستقلاله ، أو يحقق تنمية حقيقية بمعزل عن جيرانه . كما أنه لم يعد مقبولا أن يصوت أى إقليم جغرافى على أقطار شديدة الغنى . وأقطار شديدة الفقر ، بينما أبناء هذا الإقليم ينشئون على الاعتقاد بأنهم ينتمون لنفس الأمة الواحدة .

ثالثها : وهم الاعتقاد بأن الأخطار على أمن أقطار الأمة تلتقى فقط من مصادر غير عربية . ولذلك يفتح

١٥٨

دول الجوار غير العربية هي التى يمكن أن تهدد الأمن العربى . وكذلك يتفرع من هذا الوهم الاعتقاد بأن الممارسات الوحشية والبربرية لا يمكن أن تصدر من نظام أو أبناء أى قطر عربى ، حيال أبناء قطر عربى آخر .

رابعها : وهم الاعتقاد بأن بعض المطالب القومية أهم من بعضها الآخر . وبذلك كانت النظم العربية على استعداد دائم لتفضية بالديمقراطية ، وحقوق الإنسان ، في سبيل المطالب القومية الأخرى .

خامسها : وهم الاعتقاد بأن أى نظام أو شعب عربى ، يفضل أن يذبح بأيد عربية ، عن الاستعانة بالاجنبى ، لإنقاذه من الذبح .

سادسها : وهم الاعتقاد بأن كل الحدود القائمة بين الأقطار العربية ، هي حدود مصطنعة رسمها الاستعمار لتعزيق الأمة ، ولإبقائها ضعيفة ، ومن ثم لا ينبغي الاعتراف بهذه الحدود ، أو احترام السيادة القانونية للدول العربية القائمة في إطارها .

سابعها : وهم الاعتقاد بأن العرب خارج إطار نوايس التاريخ ،

والاجتماع ، والعلاقات الدولية ومن ثم يمكن لنا أن نعيش بهذه النوايس كما يحولنا . والشاهد هو أن بعض الأنظمة والحكام العرب يتصرفون في غيبة أو غيبوبة عن القوانين التى تحكم النظام السالى المعاصر . أما الفكر المصرى ، الدكتور « حسن حنفي » فإنه يرى أن للفكر العربى ثلاثة جذور :

الأول : جذر في الماضى البعيد ، وهو التراث القديم .

والثاني : جذر في الماضى القريب ، وهو التراث الغربى ، منذ اتصالنا بالغرب الحديث ، منذ أربعة أجيال إلى الآن .

والجذر الثالث : هو الواقع العربى المعاصر نفسه ، أى المرحلة التاريخية التى يمر بها المجتمع العربى ، أو التجربة التى يتفاعل فيها الجدران .

وبذلك فقد غلبت على الفكر العربى ثلاثة تيارات : التيار الإصلاحى ، التيار الليبرالى ، والتيار العلمى .

والظاهرة التى تستلقت الانتباه في واقع الأمة العربية هي تلك الكروبات المستمرة على كل المستويات ، ففى أن فجر النهضة العربية قد انتقل من التنوير إلى الأصولية ، وأن تقدم الأجيال يتجهز إلى الوراء . وأن كل

ما بدأه الآباء لم يحافظ عليه الأبناء . والسبب الرئيسى هو عدم تطابق المخططات النظرية ، مع حجم تحديات الواقع . فالواقع العربى المعاصر يعانى من تحديات رئيسية ، مثل قضية احتلال الأرض ، وقضية الفنى الحرة والديمقراطية ، وقضية الفنى والفقر ، وقضية الوحدة العربية ، وقضية التخلف والتنمية المستقلة ، وقضية الهوية القومية .

فماذا فعل الفكر العربى المعاصر لكى يواكب هذه التحديات ؟

من الواضح أن مشكلة الفكر العربى الأساسية هى غياب المفاهيم . فهو ، حتى الآن ، لم يحول « الأرض » إلى تصور ذهنى ، أو إلى مقولة عقلية ، أو إلى قيمة ضمن انساق القيم لديه . ونحن بحاجة إلى إبراز « الأرض » كمفهوم ، كما أننا بحاجة إلى إيجاد مفهوم « حرية الفعل » ، حتى نسيطر على مفاهيم سلبية ، مثل مفهوم القضاء والقدر . إن أغنى أغنياء العالم منا ، وأفقر فقراء العالم منا ، فائين المفاهيم القادرة على التعامل مع هذا التفاوت الطبقي ، وسوء توزيع الدخل فى العالم العربى ؟ والمشكلة الثانية ، إن هذا الفكر لم يستطع أن يقوم بتجديد الجماهير ،

وحشدوا والقضاء على سلبيتها ، طرفا فى معارك النهضة والتقدم . الفكر العربى المعاصر مازال إبداعا فكريا من أفراد وليس حركة جماهيرية من شعوب . ومنذ انقلاب الثورة العربية ، على نفسها ، وتحولها من داخلها إلى ثورة مضادة ، فإن الجماهير العربية ساكنة لا حراك فيها . ومهما عصفت بالعالم العربى من أحداث : ضرب المفاعل النووى العراقى ، غرق بيروت الانتفاضة ، حرق المسجد الاقصى ، الهجرات السوفيتية من أجل خلق إسرائيل الكبرى ، فإن الجماهير العربية أدارت ظهورها لممارسات الشوارع . هل هناك تحول جذرى فى المواطن العربى ؟ هل لغياب الزعامة ؟ هل انتهى عصر باكمله ؟ هل الوطن العربى فى حالة مخاض بعد الآثار المدمرة لحرب الخليج ؟

أما الكاتب المصرى لطفى الخولى ، فقد اضطر إلى التخلّى عن كرسيه كرئيس للندوة لكى يلقى بحته كالمحاضر المشاركين . وقد تحدث الكاتب عن جذور الفكر المصرى وبقى رؤية تاريخية ، تتناول فى أربع نقاط تجربة الحضارة العربية الإسلامية فى فترات ازدهارها . ميراث البداوة واستمرار الصراع بين « القبليّة » والأمة »

هيمنة الفكر السلفى واستمرار الصراع بين الماضى والمستقبل . ثم أزمة التيارات الفكرية الحديثة .

وقد اتخذ الإسلام موقفا سلبيا من البداوة ، وأراد أن يوحد القبائل العربية فى أمة واحدة ، ووجه العرب إلى الحياة المدنية . غير أن الثقافة البدوية ظلت تفرض وجودها القوى . وإن نظرة واحدة إلى مناهج حل الخلافات بين العرب المحدثين ، بين أن المنهج القبلى فى حل الخلاف بالاعتقال ، مازال قائما ، كميراث ثقيل من مرحلة البداوة . هذا الميراث البدوى الذى يرفع القبيلة إلى مستوى الأسطورة هو الذى فتح المجال للحكام العرب الذين يحكمون ، إما على أساس الملكية الوراثية وإما على أساس التلقين الإلهى . وبذلك لم يعد للشعوب رأى فيما يولى عليهم من الحكام .

وهناك عدة تيارات للفكر السعوى ، فى الفكر العربى ، تتشابه جميعها فى أنها جسدت الجانب العقلانى فى الفكر العربى ، وأخفقت فى تحقيق أى قدر من التحديث ، ولم تكن قادرة على تقديم حلول جذرية لتجاوز أزمة المجتمع العربى .

أما التيارات الفكرية الحديثة فقد



الوقوف عذابا وقراءة الناحية على رحيل الدكتور يوسف إدريس .

وانتهت الندوة بأمسية عن « يوسف إدريس » أصر الأستاذ لطفي الخول على تسميتها أمسية للتكريم ، وليس لتأبين ، يوسف إدريس .

■

والمتابع لمهرجان « أصيلة » لآبد أن يلاحظ الآتى :

١ - غياب الفن السينمائي عن المهرجان ، رغم وجود كل أشكال الفن الأخرى ، وقد طالب الوفد المصرى بإيجاد مساحة في المهرجان للفن

والآن ، على الفكر العربى أن يواجه الحقيقة المرة . وهى أنه بعد سنين طويلة من المحاولة والخطأ ، فإن ما حققناه من نتائج لم يكن على قدر المشقة . إننا نواجه خطر تهيمش العرب ، بكيفية تعجزهم عن تقديم إسهامهم في هذا العالم الجديد . الذى بدأ يتشكل .

ورغم أن عدد المشاركين بالأبحاث في هذه الندوة كان قليلا ، إلا أن عدد المعقبين كان كبيرا ، سواء من النصة أو من المشاهدين

كان لها أيضا أزمات . فالتيار الليبرالى في منطقتنا العربية خالف مبادئه الأساسية ، فتعاون مع الإقطاع ، ونفى النظر عن التكوينات الطائفية ، وتحالف في معاركه السياسية مع قوى سلفية ترفض الليبرالية .

والتيار القومى ، مع أنه قد وضع قضية إنهاء القهر القومى في مقدمة شعاراته ، إلا أنه يهمل تماما قضية القهر الاجتماعى .

والتيار القومى الاشتراكى لم يستطع أن يكسب قضية التنمية ، أو أن يصفى التبعية ، أو أن يقيم مرتكزات حقيقية للوحدة العربية ، ولم يتمكن من تحرير فلسطين ، أو ردع التوسع الصهيونى ، مع وقوعه في التناقض بين القول والفعل .

أما التيار الماركسى فقد ربط ، منذ اللحظة الأولى ، بين مهام التحرر الوطنى ، ومهام تحرير الطبقة العاملة والفئات الكادحة الأخرى ، من قهر الطبقات المستغلة . ومن هنا حكم فكرها وحركتها منذ البداية التناقض بين وحدة الأمة ، لتحقيق هدف التحرر من الاستعمار ، والتمييز داخل التكوين الاجتماعى للأمة لصالح طبقة معينة .

السابع في الأعوام القادمة وإد واقف السيد رئيس جمعية المحيط على هذا الاقتراح بشرط أن يتعاون معه الجميع .

٢ - كثافة الحضور العربى من جميع أقطار الوطن العربى ، مشرقها ومغربها ، بصرف النظر عن تياراتهم الفكرية ، وانتماءاتهم السياسية .

٣ - أن كل هذا الجهد يقوم على اكتشاف رجل واحد هو السيد « محمد بن عيسى » بصافته رئيسا لجمعية المحيط الثقافية ، والأمين العام للمنتدى الثقافى العربى الأفريقى ،

يساعده الفنان التشكيلى محمد المليحي مدير الفنون بوزارة الثقافة .

٤ - أن عددا كبيرا من مفكرى ومبدعى المغرب لم يشاركوا في هذا المهرجان . وهؤلاء المفكرين والمبدعين لهم ثقلهم واحترامهم في العالم العربى ، فكان من الضرورى معرفة اسباب القطيعة .

وأول هذه الأسباب هو أن كل الجمعيات ، التى تبدو أهلية تتلقى في الواقع دعما من الحكومة ، ويرأسها رجال الحكومة ،

ترفض الحكومة إعطاء أى دعم لاتحاد الكتاب مثلا لأنها جهة مستقلة .

والسبب الثانى : إن نشاط المهرجان نشاط في ظاهره ، أهلى حكومى في باطنه ، وأعضاء اتحاد الكتاب ، ينتمون إلى صفوف المعارضة ولا يصح أن تتعامل الحكومة مع المعارضة .

والذى يضعف في الوسط هو المواطن المغربى والعربى ، الذى من حقّه أن يتتلف ، ويستمع إلى كل الاتجاهات .

النقد والشعر الأردني في مهرجان « جرش »

ولعل أهم القضايا التي تواجه الشاعر الأردني هي قضية « بنية القصيدة » ، وهذا ما حاول الدكتور « ياغي » طرحه عن طريق تساؤلات حول هذه البنية التي تشكل للشاعر الهاجس الأول في رؤيته للشكل ، « قصيدة البيت الواحد أم قصيدة التفعيلة » ، « قصيدة العمود الشعري الموزون » أم قصيدة الفقرات الشعرية التي تعتمد على إيقاع التفعيلة الواحدة ، « قصيدة الأبيات ذات العدد من التفعيلات المتوازنة المتعددة في الصدر والعجز ، أم القصيدة ذات الإيقاع المنتمى من الوحدة الصغيرة - التفعيلة - التي تشكل بناء سيفغونيأ مترابطاً حسبما

أهمها : « حياة الأدب الفلسطيني الحديث » ، « دراسات في شعر الأرض المحتلة » ، « الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ » ، « مقدمة في دراسة الأدب الحديث » .

تحدث الدكتور (ياغي) في دراسته عن قضايا شائكة كثيرة تواجه الشاعر الأردني في ميدان الشعر والحركة الشعرية ، ولقد وقع في (الدوامة) التي وقع فيها أشقاؤه الشعراء في الوطن العربي الكبير ؛ حتى إذا خرجوا من تلك الدوامة في بعض الاقطار العربية ، شدّ الشاعر الأردني عزمته ولحق بهم ، ونغض عن جفونه غشاوة كانت تغطيها .

ضمن فعاليات مهرجان « جرش » الأردني أقيمت حلقة نقدية إلى جانب أمسيات الشعر في عمان ، وهذه الحلقات جاءت في جلسات متتالية اشترك فيها عدد من النقاد الأردنيين ، قدموا دراسات نقدية حول الشعر في الأردن ، وعلاقته بالعالم الخارجي ، واختلفت المواضيع المقدمة في جدول أعمال المهرجان ، وإن كانت جميعها تصب في منابع الشعر الأردني .

الورقة الأولى قدمها الناقد الدكتور « عبد الرحمن ياغي » بعنوان الشاعر الأردني وشروط الإبداع الفني » والدكتور ياغي استأذ في الجامعة الأردنية وله مؤلفات كثيرة في النقد ،

يلتزمه المعمار الفني دون حرص على التماثل أو التماثل أو التماثل .

هذا مع العلم أن (التعمية) هي تعمية الخليل ، والبيت الواحد هو بيت الخليل ، وكلاهما عربي ، وكلاهما نابع من ذوق عصره الذي بزغ فيه الفصحى تكون البنية (بيتية) أو (تعمية) فإنها لم تخرج عن دائرة التراث !!

وتُخصم هذه القضية من الشعراء العرب عندما دخل الإبداع الشعري في دائرة الحداثة ، وتقبل الواقع العربي بنية القصيدة ، ويعتبر الدكتور « ياغي » أن دائرة الحداثة ابتدأت من أبي تمام ، ومن ثم أبي العلاء ، على النقيض من الشنفرى ، ومن ثم المتنبي . والشعر في الأردن لم يكن بعيداً عن دائرة الحداثة ، عندما انتقل من شكل إلى آخر كما انتقل الشعر العربي عبر الزمن .

ثم ينتقل الناقد إلى طرح تساؤلات عدة حول التغريب في بنية القصيدة : أين هو التغريب ؟ هل التعمية عربية أم غربية ؟ وهل العلاقات اللغوية في القصيدة الحديثة عربية أم غربية ؟ وهل المعجم اللغوي ومفردات اللغة عربية أم غربية ؟ وهل الصور عربية أم غربية ؟ وهل الأدوات المستخدمة

في القصيدة عربية أم غربية ؟ وهل المشاركة في مجالات الحضارة الحديثة بعد أن تجاوز المشاركون دور النقل ، أو الاقتباس ، أو التقليد ، أمر معيب ؟ .

وبعد هذه التساؤلات يقرر الناقد ، دون الدخول في جدلية التغريب والتغريب . أن الشاعر الحديث قد أصبح حريصاً على مشاركته الدائمة في الانتقال بواقعه إلى الأمام ، وإلى المستقبل وإلى إحداث تغير مع من يحرصون على هذا التغير ، وإلى امتداد أرحب !

وينتقل الناقد إلى قضية تشغل بال الكثير من الدارسين . هل الشعر عندما يغاطب الجمهور أو الشعب يجب عليه أن يكون واضحاً بسيطاً ؟ .

يقدر الناقد أن هذا المفهوم صحيح ، ولكن بشرط ألا يبلغ الوضوح حدّاً يجعله يطفو على السطح ، ولا يتجاوز قسود الأحداث ، ولا يحايد الأصماق . والجمهور لم يعد يقبل هذا التسطح من الشعر ، فهو (أي الجمهور) بدأ يدخل دائرة التعقيدات والتركيكات والتشابه والتأزم في عصره ، وهذا كله يتعارض مع نزعة التبسيط

المسطح . فهذا الجمهور أصبح على قدر من (الوعي) لتجاوز شعارات التبسيط والكليشيات الجاهزة ، المحرقة لاستهواثه . وهو قادر على مواجهة تعقيدات الشعر ، كما هو قادر على مواجهة تعقيدات عصره ، والناقد يوافق ، محمد ذكروب في طرجه ، حول رفض الجمهور الوضوح التبسيطي ، كما يرفض الغموض غير المبرر (الغموض السطحي) .

وبعد الناقد « ياغي » إلى طرح تساؤلاته حول أسس النقد بمعايير : هل من الإنصاف أن نزن التشكيلات الحديثة الشعرية بموازين قديمة ، مهما يكن ذاك الميزان دقيقاً ؟ أترانا سلتجاً إلى إيقاع (للنسب الزمنية) وعددها في التشكيلات الحديثة ، ومدى ما تحدثه من التنفيذ الموسيقي المنسجم في القصيدة ؟ هل نستطيع أن ننتفع بآثير بدلاً من الكم ؟ هل ننتفع بالمحاولات التي عرض لها الدكتور « شكري عياد » في طرجه العريض على شكل فن موسيقي (موسيقى الشعر العربي) ؟

ويجيب على تساؤلاته من خلال الطرح النقدي الحديث ، ورؤيته الثاقبة في الوصول إلى حركة تجديدية ، ووعي الشاعر بهذه

الحركة في مدار إبداعه الفني ،
مشاركاً إخوانه الشعراء العرب ، في
مسيرة الشعر المعاصر .



الأوراق الأخرى التي قدمت في
الحلقة النقدية كانت نماذج تطبيقية
على الشعر الأردني ، وتناولت هذه
الأوراق ثلاثة أعلام من شعراء
الأردن : « مصطفى وهبي التل »
(عرار) ، « عبد المنعم الرفاعي » ،
« وليم سيف » .

الورقة الأولى قدمها الناقد
« سليمان الأزعي » بعنوان « عرار
الشاعر المنتمى » ، وأهم مؤلفات
الأزعي : « دراسات في القصة
والرواية الأردنية » . وه الشاعر
القتيل تيسير سبول .

وه عرار ، شاعر الأردن الأول ،
وهذا هو لقبه . وهو « مصطفى وهبي
التل » ، الذي ولد في (١٨٩٧) ،
وتوفي سنة (١٩٩٤) . وله ديوان
« عشيقات وادي اليابس » .

يناقش الناقد قضية الانتماء في
شعر « عرار » . وهذه القضية لها
مركزات أربعة ، سار عليها الشاعر
آنذاك ، وهي : الخمر ، وموقفه من
الدين ورجال الدين ، وموقفه من

السلطة ، وعلاقته بالفجر (الثور) ،
هذه المركزات تصبح شهادة الانتماء
في حياة عرار ، فهو مرتبط بالخمر ،
عن طريق التمرد والرفض ، ومقاومة
السياسة والسياسيين المخطئة بحق
بلادهم ، والتصدى لرجال الدين
الذين يحاولون احتكار الحقيقة
ويحزمونها على غيرهم . وإزاء هذه
الجويش الزاحفة نحو إنسانية
الشاعر ووطنيته وانتمائه ، يميل
باتجاه مدينته الفاضلة ، ويأخذ
قسطه من النور والطرب ، هروباً من
وجه تشوه الحياة من حوله ، ومن
هناك يستمر في شرّ هجماته ، ضد
كل أشكال القبح السياسي
والاجتماعي ، والنفاق الايديولوجي .

بمجر إلى اللذات قبل هوات
وهلم نهمل ، فاعلم ، مؤاتٍ
أما اللوالب فلا تدع أبداً له
لثراً ، يعراق ظلةً خطوأي
إني فحو طوب ، أعيش لانتشي
علّ الزمان يذوق من نشواتي

الورقة الثانية قدمها الناقد
الدكتور « فواز أحمد طوقان » استاذ
للجامعة الأردنية ، بعنوان :
« الصورة الشعرية في شعر الرفاعي »
(الشاعر عبد المنعم الرفاعي) .
وأهم مؤلفات الناقد هي : ترجمته إلى

الإنجليزية : « مختارات » للشاعر
ال فلسطيني « محمود درويش » ،
« الحركة الشعرية في الأردن » .

يقدم الناقد توطئة قصيرة لأهم
ما تناوله بحثه : « يختلط على متتبع
الشعر للفصل ما بين أربعة
مصطلحات : الصورة الشعرية ،
والمجاز ، والرمز ، والأسطورة وحقيقة
الامر أن الظواهر ما بينها تكاد
تكون ، في النظر العام ، حدوداً
مفتعلة ، نظراً لتداخلها بعضها
ببعض . وأشباه ما تكون . بوجوه
متنوعة لمحب واحد ، وهذا ما يؤكد
« رنيه ويلك » ، فالصورة الشعرية
يمكن إطلاقها على سبيل المجاز . وإذا
تكررت وتتنوع أضحت رمزاً ، وقد
ينتظم هذا الرمز في مجموعة رمزية ،
أي أسطورة ، وبذا تكتمل الدائرة .

خلال بحثي في الصورة الشعرية
في شعر دولة المرحوم الأستاذ الشاعر
« عبد المنعم الرفاعي » رأيت أن
الصورة والمجاز ، في شعره ، أكثر
وروداً وأقرب مثالا من الرمز الشعري
أو الأسطورة ، ولا ضرورة فالشاعر
« الرفاعي » كما سنرى لماح قنّاص
للصورة في أدبه .

وقد ذكرت في إحدى دراساتي عن
شاعرنا « الرفاعي » ، أنه

« كلاسيكي » ، وأنه « خير من نظم الشعر الكلاسيكي في أخريات القرن العشرين » .

لا يكتم الشاعر « الرفاعي » إعجابه العميق بالتصوير الشعري ،

ولا يخفي رأييه في أن أساس القصيدة هو في صورتها الشعرية ،

وأن ملكة الشاعرية عند فنون الشعراء هي قدرة فهم على التصوير

الشعري . وقد احتل في شعره بالصورة احتلالاً كبيراً ، وكان ينطلق

من المفهوم النقدي القائل : إن الشعر هو معنى ، وهو صورة ،

ولا ينفصلان . وفي نظره أن الشاعر يخلق بالتصوير الوجداني ، مثلاً

يخلق بالتصوير الواقعي . والمتخصص في شعره لا ينكر ذلك البتة ، بل يلاحظ احتفاله الشديد بالتصوير الشعري .

وتترواح الصورة الشعرية في فن « عبد المظم الرفاعي » ما بين الصورة المفردة ، أو التقليدية البسيطة ، كاللجاز والاستعارة ، مروراً بالصورة المتحركة المتنوعة ، وما بين الصورة المعقدة التي تأخذ

من المجالات الكونية الكبرى موطئاً ومساراً لها ، وقد برع أيضاً براعة ، في تراكيب الصورة ، وتواليها ، وتتابعها ، في المقطع الشعري الواحد » .

واقدم مقطعاً من قصيدة بعنوان « عمان » :

عمان يا زهرة في كف غلغلة
هل لتكرين ولدهننا هوئاً وجباً
يلحت بأحلامنا النجوى ويردها
وأديك وانطلقت خلف البطاح ربحى

وفي الورقة الثالثة قدم الناقد « أحمد المصلح » دراسة تطبيقية في شعر الدكتور « وايد سيف » « والمصلح » له عدة مؤلفات أهمها : « مدخل إلى دراسة الألب المعاصر في الأردن » ، « وأصوات من النافذة الغربية » .

هذه الدراسة جاءت تطرح قضايا إشكالية في النموذج الشعري لدى « وايد سيف » ، وهذه الإشكالية جاءت من التفرقة التي كتبها « سيف » فهي تفرقة الإنسان الفلسطيني لمدننا إلى مدينتي العقل الجمعي الفلسطيني والعربي من السير والملاحم ، التي تركها لنا

المؤلف الشعبي في سيرة « عنتره » وه الظاهر ببيرس » « وسيف بن ذي يزن » وه الزبير سالم » وه الهلالية » ، هذا ما يقره الناقد « أحمد المصلح » في طرحه الذي يلقى الضوء على قصيدة تفرقة « زيد الياسين » فالشاعر « سيف » يُبَيِّن بطله « زيد الياسين » روح المقاتل الفلسطيني العربي ، الشاعر « الزبير سالم أبو ليلى المهمل » ، الذي هبَّ للثار من قتلة أخيه ومن ملك العرب كليب ، صارخاً بقولته المشهورة : « آه ما أقرب اليوم من غد » أو مراثيه الكبرى :

كليب لا خير في الدنيا وما فيها
إن أنت خليتها فيمن يخليها
ليس مثلي من يخبر الناس عن
أبائهم قتلوا ويضي القنالا

وشخصية « زيد الياسين » الشعبية لها دلالتها الأيوية ، ضمن دور الرمز الأسطوري التاريخي للمعنى ، فهي قصيدة ملحمية تكشف عن نفسها بأسلوب رمزي للإنسان الفلسطيني ، الذي يتقاطع تاريخياً وثقافياً وجغرافياً مع الأرض الفلسطينية ، عبر لحظات : الانتصار والانكسار ، الوجود والعدم ، الواقع والحلم .

رسالة الى أمير المؤمنين (....)

شعر : سليمان منصور

(الخادمة - قنا)

سيداً ابداً
رائداً ابداً
اسم واليوم ثم غدا
ريحتي لذلك ان يتربع فوق ذلول جمالينا
يا رسول العدالة في العلين
وسيفاً على هامة الظلمين
« ودرعا ، يكف يد الظلمين
« وعصاة ، تسحق الضامنين
يا نصر « السلام ،
ويا رافع « الحق » و « العمل »
في زمن الخائعين
يا منار الهداية للضالين
★

تعترف
وسنذكر للام القادمين - على الدهر
انك مصلحتنا
ومعلمنا .. ومؤيدنا

والحليفة الامين على عرضنا
وسراج الامان على لرضنا
ولك الحق تحكم فيما لنا
وتصرف بالسطر اهلنا
فاليك الولاية .. ما ممت فينا
فإنك القوى
وفت الغنى
لمنك الطهارة ومنك الغذاء
ومنك السلاح ومنك الدواء
فكيف نسينا وما ينيلنى
ثم كيف جردنا لكي نبثقى ؟
غير مائتقى

★

تعترف .
وتدور في سفر تاريخنا
إننا
ما رضىنا سوى ان تكون لنا

تعترف .
وتقر بانك قللنا
والامير علينا .. ورائدنا
ونسجل انك سيدنا
والمهين فوق إرادتنا
ونسلم انك بالثبينا
ما عليك سوى خلفك بالبنان
وليس لنا غير اننا نسبي
فنهزع
فركع
نقبل حبوا
وشدبر همدوا
وننجز ما شئت .. قبل الاوان

★

تعترف .
ونؤكد انك يا ربنا
صاحب الامر والنهاى .. في شأنا

ومخلصنا من سلاسلنا
ومهدنا من جملتنا
وجبالنا
سنخذ اسمك فوق الميعين

فوق الجسم
وفوق السدود
وفوق صروح معبدنا
ونعلق صورتك المستحبة
في غرقت منزلنا
يا نبي الزمان .. وهجر الألوان

سنقرأ تلمودك المستنير
ونفسره ، المستطعم الفريد
وننتج قرآنه لانجيد
ونحفظ دستورنا لافريد
فأنت المليك ونحن العبيد
فأنت المليك ونحن العبيد
فأنت المليك ونحن العبيد

هذه القصيدة التي نلغزها كلمة
للشاعر « سليمان منصور » هي إحدى
ثلاث قصائد أرسل بها الشاعر إلى

« إبداع » ، أما الآخرين فعموييلان ،
تبدأ إحداهما — وهي بعنوان
(واصلاحه) هكذا :

واصلاحه ، إن القرى فنظير
حد سيفك ينهي زمان الخور
ـ حشره من الدهر في هبة
فجر حطين والليلق المنصر
ويعيد الكرامة مرفوعة
فلكرامة في مهدا فحشر

ولاشك في أن الشاعر لا تنقصه معرفة
ولا يحوزه إتيان لأدوات الكتابة الشعرية ،
غير أن هذا الإتيان ليس سوى الخطوة الأولى
الأساسية ، والضرورية ، في طريق الإبداع
الشعري الطويلة الشاقة ، وقد قطع الشاعر
خطوات أخرى على هذه الطريق ، في قصيدته
الحرة المنقوشة هنا ، وهي بلا شك ، انضج
فنيا من القصيدتين العموييليتين ، ولم يعد

ينقص الشاعر إلا أن يجاهد ليلًا عن كماله
عبء الموروثات الجاهزة في التراكييب اللغوية
واسلوب الصياغة الشعرية ، التي لا تزال
تحملنا إلى أصولها المستقرة في الذاكرة لئلا

فعل الشاعر ذلك ، استطاع أن يقدم لنا
نصوصا تحمل شيئًا من الخصوصية ،
وتصبح أملا للشعر .

وصلت إلينا عدة دراسات ومقالات نعتد
لأصحابها عن عدم نشرها ، لأنها لا تتفق مع
سياسة المجلة الخاصة بنشر هذه المواد . من
بين هذه الدراسات والمقالات ، دراسة
المصديق « يوسف إدوار وهيب » من
(المنيا) عن كتاب (المستحيل والقيمة)
ليفر اليبب ! ودراسة المصديق « عبد
العزيز عبد ربه » من الإسكندرية ، عن بنية
القصة القصيرة عند يوسف إدريس ،
وكذلك دراسة المصديق المهندس « أمين
محمود العلاء » من (الزقازيق) ، عن
الإبداع والقيمة : ومقابلة المصديق « أحمد
الطهاسي قاسم » من (الغربية) : عن حل
تابين عبد الحكيم قاسم في (البندرة) .

من القصائد التي وصلت إلينا ، مجموعة
كبيرة من النصوص الشعرية ، التي نرى
أنها — على وجه العموم — نصوص جيدة

تتعلق على كل مما نجده منشورا في المأبذ
الأدبية المختلفة، غير أنها، مع ذلك،
لا تتسمج مع الخط المرسوم لنشر الشعر في
«إبداع»، ومن هنا، لا نملك إلا أن نقدم
لأصطب هذه النصوص شكرنا قبل
اعتذارنا، ونرجو منهم أن يتكفوا
ما ينشر في المجلة من قصائد، لكي يعرفوا
اللامح العامة لسياسة المجلة في هذا
المقام، حتى إذا ما أرسلوا إلينا مستقبلا
قصائد أخرى، كانت منسجمة مع
المستوى الفني العام الذي تتوخاه
المجلة. ينطبق ذلك على قصائد: (إلى
البهلول) للشاعر حامد نفاذ، من
(الإسكندرية)، و(الشيخ والبحر)
للشاعر غفرق موسى، من (نسلين)
و(قصائد) للشاعر إبراهيم الجبلائي،
من (النسوة)، و(محمد الصليبي
الوطني، من (تونس) و(قاصد، للشاعر
«هاني الزعبي»، من (بيت)، و«جمعة
قصائد» للشاعر «توفيق أبي إصبع» من
البحرين)، والقصائد الصورية لكل من
الشعراء: «أيهن صليبي» من
(الإسكندرية)، و(محمد عيسى شاعة،
من (بيروت)، و(موسى توفيق، من
(القاهرة).

أما القصائد غير الصالحة للنشر، بسبب
الاضطراب اللغوي والصوري والأسلوبية، أو
بسبب الركاكة والضعف الفني، أو بسبب
انعدام الرؤية وتبعثر التجربة، أو ربما
بسبب ذلك كله، فهي قصائد كثيرة،
للاصدقاء «سماح إبراهيم السباعي» من

(الحلة الكبرى)، و(نجوى الفيلسوى)
من (القاهرة)، و(محمد علي الحداد، من
(تونس)، و(مichel المغربي، من
(المملكة العربية السعودية) و(حافظ
مكي، و(أشرف عويس، من (كرب
إميد)، و(نوال مهني، من (المنيا)،
و(إيهاب جورج، من (القاهرة)، و(عبد
الصافي موسى، من (الجيزة)،
و(عبد الله محمد حسن، من (مغاغة)،
و(السيد الزقزقي، من (المنية)،
و(خليفة فحسي، من (سمند)، و(صبري
محمد الصبيحي، من (المنصورة)،
و(محمد حسن الشافعي، من (القاهرة)
و(كمال الوسلاتي، من (تونس)،
و(محمد عبد العزيز قاسم، من
(المنصورة)، و(أشرف محمد أبو العز
و(محمد ربيع هاشم، من (حوران)،
و(الأمير يوسف عبد البصيط، من
(أسوان)، و(محمد فكري، من
(اسيوط)، و(ماهر مختار محمد، من
(القاهرة)، و(محمد مسلم مشني، من
(دمياط)، و(رضا منصور، من (ميت
غمر)، و(رضا إبراهيم عبد الحمطي، من
(دكنس)، وكذلك الأصدقاء «السيد
مصطفى الجراف، و(بسيوني مطر»
و(جلال الأسويطي، و(هالة الدين
و(عصف)، و(زنصح هؤلاء جميعا بمزيد من
القراءة الشعرية المنظمة والواعية، ويقدّر
كثير من المصير، على الكتابة والتأني فيها،
فهي مسئولية وحب وليس مجرد تعبير
وتفليس.

ربود خاصة :

الصديق «حادة عبد المصم» :
لا أعلم بالضبط ما الذي تقصده
بمسألة (التذكر) .. ولكن النص
المرفق يشي بعناصر إيجابية لا يمكن
إغفالها، وربما كان العنصر
الخيالي — بمعنى الفانتازيا —
أبرزها، ولكن تبقى مسألة التزويق
والسيطرة على البناء ويسعدنا أن
تتلقى محاولتك الأخرى.

الصديق «زياد أبو لبن» :
نشكرك على المساهمات الفعالة وعلى
المواد الأخرى المرسلة، اخترنا من
هذه المواد (رسالة عثمان) و(الصدية
الشاعر «جميل أبو صبيح»،
فترقب نشرهما. أما الحواران فنعتمد
عن عدم نشرهما، لأسباب تتعلق
بنظرة المجلة إلى نوع الحوار المطلوب
وطريقة أدائه.

الأصدقاء «طارق محمد نور»
و(محمد زكي عبد العزيز»
و(عادل جندية» : لا تزال
محاولاتكم بعيدة عن روح التجربة
الشعرية الحقيقية، ولا تزال
السيطرة على اللغة دون المستوى،
ننصحكم بأن تنهوا الآن بالقراءة
أكثر من اهتمامكم بالكتابة، ونرجو
أن يعلم الصديق «عادل»، أننا
لا ننشر مواد سبق نشرها أو نشر
بعضها في أي مكان آخر.



مجمع الهيئة المصرية العامة للكتاب

للمدح



● التسلل (قصة)

يوسف الشاروني

● أربع ساعات في شاتيلا

جان جينيه

● حرقه الاشواق لاتبخ (رواية)

عبد الحكيم قاسم

● الخبز المنصبع (قصيدة)

حسن مقلب

● الشيء الذي هوام صورة ؟

حسن حنفي

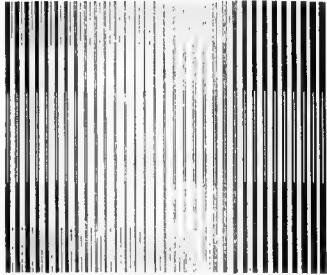
● المبارزة بين ماركس ودستوفسكي

البرق مورا فيا

المدح الثاني عشر



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير

أحمد عبد المعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

سليمان فياض حسن طلب

مدير التحرير نصر أديب

المشرف الفني نجوى شلبي

رئيس مجلس الإدارة

سعيد حجازي





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكويت ٧٥٠ فلساً — الخليج العربي ٨ ريالات قطرية — البحرين ٨٠٠ فلساً — سوريا ٤٠ ليرة — لبنان ١٠٠٠ ليرة — الأردن ٧٥٠ دينار — السعودية ١٠ ريالات — السودان ٣٣٥ قرشاً — تونس ٢٠٠٠ مليم — الجزائر ١٤ ديناراً — المغرب ٢٠ درهم — اليمن ٣٠ ريالاً — ليبيا ٨٠٠ دينار — الإمارات ٨ درهم — سلطنة عمان ٨٠٠ بيزة — غزة والضفة ١٠٠ سنت — لندن ١٥٠ پيساً — نيويورك ٥٠٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرش ، ومصاريف البريد ٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بموالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد ٢٨,٧ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

الموسلات والاشتراكات على العنوان التالي .

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص . ب ٦٦٦ - تلغراف ٢٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكس ٧٥٤٢١٣ .

الشن ٥٠ قرشاً

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تتكلم بفكره ما لا تتطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .



المنحة التاسعة • ديسمبر ١٩٩١ • جمادى الأولى ١٤١٢

هذا العدد

- ٨٥ الفني: تصوّر هو لم صورة حسن حنّلى
المجازة بين ماركس ودوستويفسكى البريتيرافيا
١٠٦ ت : أنور محمد إبراهيم
١١٧ الرقص على سنّ اللشوة لطفى عبد البديع
١٢٤ تاريخ الصيغما العربية سمير فريد

المتابعات :

- ١٣١ لا لهند هادي خزندار
١٣٤ المؤتمر الدول الأول للشاعر كلفيس ماجى عيسى الله
« أبو ريّدة »
١٣٨ وندشين الرئيس الغلسي في مصر أحمد عبد الحليم عطية
« مجدى وهبة »
١٤١ عالم يستحقّ الكبريم سلى كامل

تعقيبات :

- ١٤٧ من حمدى السكوت إلى جابر عصفور ... حمدى السكوت

الرسائل :

- ١٥٠ عن توثيق الأعمال الفنية (نيويورك) .. أحمد مرجى
١٥٧ « دولوز » والفيلسوف اللبوى (باريس) .. وائل غال
١٦٠ فنكتس الحاناً (وارسو) دوريتا متول
١٦٥ اصغلام إيداع

- الزوا هذه الشهادة أحمد عبد المعلى حجازى ٤

الشعر :

- عليهم في هوك ليس آل السبيار ٢٤
الجبم نتجج حسن طلب ٥٦
إفسانات رفعت سلام ٩٤
حوار ليل مع امرأة ميتة محمد أحمد محمد ١١٠

القصة :

- النار يوسف الشارونى ٢٨
حرارة الانوائى لانتخب « الحكيم قاسم ٦٢
مخلصه وحوار الحمر الذقية محمد حافظ رجب ٩٩
الغزيريل عبد الوهاب الاسرائى ١١٢

الفن التشكيلي :

- صورة للحسن مصطفى كمال
نجوى شلبى

المقالات والدراسات :

- ٤ ساعات في شاتيل

من المؤلف بطلاً إلى العالم

السبيع

جان جيتية

ت: مصطفى صفوان ٨

ماروق عبد القادر ٣٠

اقرأوا هذه الشهادة

وفجرت شاعريته ، فهي على هولها وبشاعتها واقعة مكررة .

في صيف عام ١٩٨٢ اجتاحت الإسرائيليين لبنان على مرأى ومسمع من العالم كله ، فلم يجد خليل حاوى - وهو أكبر شاعر لبنانى معاصر - ما يحتج به على هذا الانتحطاط إلا أن يطلق الرصاص على رأسه .

لكن الإسرائيليين ظلوا يدوسون على دماء الشاعر حتى وقفوا أمام بيروت التى تحصن فيها رجال المقاومة اللبنانية والفلسطينية ، وقاوموا الغزاة ببسالة . فلما أصبحت المواجهة الجسدية وشيكة - بين الدبابات الإسرائيلية وسكان بيروت ، ومعظمهم من المدنيين ، قبل ياسر عرفات مغادرة المدينة مع قواته ، على أن يضمن له العالم كرامة الانسحاب ، وأمن المدنيين ، وفيهم سكان المخيمات من اللاجئين

حسنا فعل مصطفى صفوان حين ترجم من جديد شهادة جان جينيه في مذبحه صبرا وشاتيلا إلى اللغة العربية .

إذا كان الكاتب العربى قد عجز عن أن يكتب مثل هذه الشهادة في أساسة شعبه ، فليترجم على الأقل ماكتبه الآخرون !

أظن أن مصطفى صفوان لم يكن يعلم أن الكاتب المغربى محمد برادة ترجم شهادة جان جينيه من قبل ، ونشرها في مجلة « الكرمل » التى يرأس تحريرها الشاعر الفلسطينى محمود درويش . لكننا كنا نعرف الترجمة الأولى ، وكنا قد قرأناها ، فلما وصلتنا ترجمة صفوان تذكرنا بها من جديد المذبحة التى حلت ذكرأها التاسعة في سبتمبر الماضى ، فإذا كنتم قد نسيتم الواقعة التى روعت الكاتب الفرنسى ،

أطراف ، وقص أصابع ، وسمل عيون ، وبتر أنوف وأذان . جسيم حقيقي أقيم على أرض التمساء الذين كانوا يطمون بالعودة إلى فردوسهم المفقود . حتى إذا فقد الأمريكيون القدرة على تحمل المزيد ، وكانوا يشاهدون ما يحدث عن كثب ، أرسلوا برقية إلى وزير الدفاع الإسرائيلي آرييل شارون يقولون فيها : « أوقفوا المذابح . إنهم يقتلون الأطفال . هذا عمل بشع . يجب أن تخلصوا » ١

من هم الذين يجب عليهم أن يخلصوا ؟
الإسرائيليون ؟ الأمريكيون ؟ العرب ؟

وما الذي يوجب الخجل اليوم على الذين لم يخلصوا في أيام كثيرة سبقت ؟ إن المواقع تتعدد ، لكن الواقعة واحدة . والإسرائيليون الذين فضلوا في صبرا وشاتيلا أن يقتلوا الفلسطينيين بأيدي إخوانهم

الفلسطينيين . وهذا ماتمهدت به الولايات المتحدة في رسالة مكتوبة وقعها فيليب حبيب نيابة عن الرئيس الأمريكى رونالد ريجان .

غير أن القوات الفلسطينية مأكات تتم انسحابها من بيروت حتى أحكم الإسرائيليون سيطرتهم على المدينة التي صارت عزلاء ، وفتحوا الطريق لحلفائهم من رجال الكتائب اللبنانية الذين تكفلوا بإنجاز العمل القذر .

في السادس عشر من سبتمبر عام ١٩٨٢ حاصر الإسرائيليون مخيمات صبرا وشاتيلا . وفي السادسة من مساء اليوم نفسه دخلها الكتائبون المدججون بالسلاح ، وبدأت المذبحة التي لم تنته إلا في صباح الثامن عشر من سبتمبر . إعدام بالجملة . الرجال والنساء . الشباب والشيوخ والأطفال . تقطيع

اللبنانيين لم يغسلوا أيديهم ، وإن يستطيعوا أبدا ،
من الدماء الفلسطينية الغزيرة التي أغرقوها في قبية ،
وكفر قاسم ، وغزة ، والقدس .

وما الفرق بين من قتل اللاجئين في بيروت ومن
أخرجهم من يافا ، وحيفا ، واللد ، والرملة ؟ إن الذي
اغتصب الأرض مضطرا لقتل صاحبها المطالب بالحق
الشاهد الباقي على الجريمة .

وهل هناك مكان يتسع للاجئ إلا قبره ؟ إما أن
يعود اللاجئ إلى بيته ، وإما أن يقتل في بيروت ، أو
عمان ، أو تونس ، أو في أى مكان آخر . فإذا كان
الإسرائيليون يذودون اللاجئين عن فلسطين ، وهذا
أمر مفهم ، لأنهم إنما قدموا لاغتصابها ، ولأن
وجودهم فيها لا يتحقق إلا بخروج أهلها - إذا كان
الإسرائيليون قد اختاروا هذا السبيل فليس أمام
الفلسطينيين إلا أن يكونوا لاجئين اليوم وقتل غدا .

هذه هي طبيعة العلاقة التي اقترحتها
الإسرائيليون علينا منذ قدموا إلى بلادنا حتى الآن ،
وهم فيما يقتربونه منطلقين مع أنفسهم . فإذا كنا
نقترح اليوم على الإسرائيليون سلاما ، فذلك لأننا
لا نحفل كثيرا بالمنطق . وهناك أيضا من لا يحفلون به
في إسرائيل ، وإن كان خروجهم عليه رجحا سهلا
وخرجا نحن يكلفنا الكثير . هؤلاء يطرحون المشكلة
على هذا النحو : لقد عدنا إلى بلادنا التي خرجنا منها
منذ ألفى عام ، فماذا يسومكم في هذا أيها الإخوة
العرب ؟ فلتترك الحرب ولنمش معا في سلام !

هذا ما قالت لي كاتبة إسرائيلية أعترت عن جهل
بها ، لكنها ذكرت في رسالتها أن اسمها شولميت
هاراييني ، وأنها أصدرت حتى الآن اثني عشر كتابا
ترجمت إلى ثماني لغات في أوروبا والولايات المتحدة ،
وأنها عضو في المجمع اللغوي العبري ، وعضو نشيط
في معسكر السلام في إسرائيل .

وكنت قد كتبت في صحيفة « الأهرام » سلسلة من
المقالات أناقش فيها مواقف المثقفين الإسرائيليين من
القضية الفلسطينية ، وتعرضت للمنطق الذي قامت
عليه إسرائيل ، وهو أن حال الاسرائيليين لا تختلف
عن حال الأمريكيين ، فالإسرائيليون متقدمون
بالنسبة للعرب ، وقد عبأوا من الاضطهاد في أوروبا
عصورا طويلة . والأمريكيون هم أحفاد البيوريتانيين
أو المسيحيين الأصوايين الذين كانوا مضطهدين
أيضا في أوروبا ، وكانوا متقدمين بالقياس إلى الهنود
الحمراء . فإذا كان هؤلاء البيوريتانيون قد استعمروا
أمريكا التي منحها الله لهم لقيموا فيها مدينتهم
الفاضلة ، فمن حق اليهود أن يستعمروا فلسطين
ليقيموا فيها مدينة مماثلة .

لقد ناقشت هذا المنطق ، وأشارت إلى نقاط ضعفه ،
ومن هنا أن العرب ليسوا هنودا حمرا ، وأن القرن
العشرين ليس هو القرن السادس عشر . ولهذا
لا يمكن لتجربة الإسرائيليين أن تنجح عمليا فضلا عن
تهافتها نظريا ، لأن المجتمعات البشرية تخلق
أساطيرها ، ولم نسمع من أساطير خلقت مجتمعات .
وأغلب الظن أن مصير إسرائيل لن يكون شبيها

بمصر الولايات المتحدة ، بل هو أكثر ميلا للتطابق مع
مصر الإمارات الصليبية .

بماذا ردت على الكاتبة الإسرائيلية في رسالتها ؟

لقد افترضت - وهذا امر مفهوم أيضا - انها أكثر
منى تحضرا ، ولهذا نصحتنى بأن أزيل عن عيني
غشاوة التحيز ، حتى يتيسر لى أن أزيلها عن أعين
الذين اكتب لهم .

ثم إنها أخذت تلقى على درسا فى اللغة العبرية التى
ظلت حية ، كما تقول ، منذ خمسة آلاف عام حتى
الآن ، وفى الكتب التى تصدر بهذه اللغة فى إسرائيل
وعدها ، كما ذكرت ، أربعة آلاف كتاب . والنتيجة
أن الإسرائيليين قوم متقدمون جدا ، وإن لغتهم حية ،
وأن وطنهم فلسطين ، وكل ما هناك أنهم تركوه لمدة
الذى عام فقط ، فلما عادوا وجدوا فيه بعض العرب !

لا بد إذن أن يكون الأمر عكس ما كنا نتصور فالعرب
هم الذين اغتصبوا أرض إسرائيل ، ومن هنا
اشتعلت الحرب ، وقامت المذابح للقضاء على هؤلاء
الفزة !

لم تصل الكاتبة الإسرائيلية إلى حد التصريح
بهذه النتيجة ، لكن منطقها لا بد أن يؤدى بنا إليها ،
حتى نفهم نحن الحقيقة وحدنا ونزيل الغشاوة عن
أعيننا .

ومع أنها تعتقد أن فلسطين هى وطن
الإسرائيليين ، فهى تقف مع مواطنيها الذين يطالبون
بالانسحاب من « المناطق » التى سيطرت عليها
الإسرائيليون من وطنهم ، ويتنازلون عنها للفزة
العرب ثمنا للسلام !

فإذا ضبخت أعصابك وتجاهلت ما فى هذا المنطق
من غرابة واستغفال ، وقصرت سؤالك على هؤلاء
المطالبين : بالسلام ماذا يمكنهم أن يفعلوا وهم قلة
ضئيلة ؟ قالت لك السيدة : تلك هى الديمقراطية !
فالمطالبون بالسلام أقلية والعرب هم السبب ، لأن
الأعمال الإرهابية التى يقومون بها تقوى معسكر
الحرب ، وتضعف معسكر السلام . ونحن لن نلجأ
مثلكم إلى انقلاب عسكري لنحقق مانريد !

إنها تبرر لك أن يسرق اللصوص وطنك ، فإذا
أردت أن تسترد ولو شيئا قليلا مما سرقوه ، قالت
لك : هؤلاء اللصوص ديموقراطيون ، فلا بد أن
يصوتوا على رد المرسوق أو الاحتفاظ به ، ولا بد أن
تقبل أن نتيجة التصويت : وهامى النتيجة : شامير
يحكم ، والمستوطنات تقام فى « المناطق » ، والقبيلة
الذرية الإسرائيلية تبيض ، وليس أمام العرب إلا
انتظار المذبحة القادمة .

تلك هى الثمرة المنطقية لديموقراطية اللصوص !
إننى أنصحك بأسيديتى ، أنت ومن معك ، بقراءة
شهادة چان چينييه !

أربع ساعات في شاتिला

« انكس في يهوده (نجوا) انكس في يهوده ، فقيم يعنيك ذلك ؟ »

منتم بيهجن . ان الكنيس .

في هذا النقص شيء ثبت ثباتا خريبا ، شيء متراقب ، متحفظ ، مصون ، كرجل يبتهل دون أن يفوه . كان كل شيء شركة ، وكان كل فرد وحيدا . أوروبيا لا . قل ، اختصارا ، كنزنا باسمين ، شاردى النظرات وكانت المنطقة الأردنية التي انسحبوا إليها ، وفقا لخيار سياسي ، قطاعا يمتد طولا من الحدود السورية إلى صلت ويحده نهر الأردن في الطريق بين جرش وإربد . هذا الطول الكبير بلغ قرابة الـ ١٥٠ كيلومتراً ، فاما صفه فبلغ العشرين من منطقة جد أجنبية ، فطقت أشجار البلوط الأخضر وقرى أرمنية صغيرة زراعية هزيلة . وكان الفدائيين قد أهدوا تحت الشجر والخيال المستورة وحدات من المقاتلين

ما من أحد وما من شيء ، وما من فن من فنون القصص يقاقل ماذا كانت الشهور الستة التي قضتها الفدائيين بين جهال جرش ومجلون بالأردن ، وبالأخص الأسابيع الأولى : وصف الأحداث ، ذكر تواريفها . مكاسب منظمة التحرير واحتجازها . كل هذا قد سبق إليه القول . مساحة الزمن ، لون السماء ولون الأرض وأشجارها ، لن يقصر عنها الكلام . لكنه سوف يقصر أبدا من أن يشعرك بالثقوبة الخفيفة ، بوقع الخطى على التراب ، بهريق العينين وبشفافية العلاقات لا بين الفدائيين وحدهم ، بل بينهم وبين رؤسائهم وجميع الأشياء . جميعهم ، تحت الأشجار ، كانوا يملأهم نبض وضحك وندهش لحماية جديدة عليهم . كل هذه الجودة . وكان

(١) مجلة الدراسات الفلسطينية (Revue d'études Palestiniennes) . عدد ٦ ، ختام ١٩٨٢ .

— خرج هذا النص في صورة مسرحية أدتها منظمة فرنسية شابة (مسرح الانديون الصغير ، يوليو ١٩٩١) .

وقد ظهرت له ترجمة عربية أخرى قام بها الكاتب المغربي محمد بركات ونشرتها مجلة « الكفر » .

واسلحة خفيفة ونصف ثقلية . وما أن استقر بهم المقام ومدفسيهم مصوبة نحو العمليات الأبدية المحتملة حتى أخذ الجنود الشبان يرفعون أسلحتهم فكأ لتنظيفها وتنشيمها ، ثم تركيباً في سرعة متتامة . ونجح البعض في فك السلاح وتركيبه وهو محسوب العينين مرنواً على أداء ذلك ليلاً . وكان كل جندي قد ربطته بسلحه علاقة حب سحرية . فالفدائيون لما كان عهدهم بالمراقبة قريباً فقد صارت البندقية من حيث هي سلاح أمانة الرجولة الظاهرة ، وحملت يقين الوجود . العدوانية غاضب معيها : الاسنان كشف عنها الابتسام .

أما ما بقي من الوقت فكان الفدائيون يشربون الشاي خلاله وينتقدون زعماءهم والأثرياء من الناس ، من الفلسطينيين أو من غيرهم ، ويسبون إسرائيل . ولكنهم كانوا قبل كل شيء يتحدثون عن الثورة ، تلك التي هم يسبيلها وتلك التي اعتزموها .

فأما عنى ، فما أرى كلمة « الفلسطينيين » في عنوان أو مقال أو منشور إلا ذكرت الفدائيين في مكان محدد — الأرين — وفي وقت يسهل تحديده : أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ١٩٧٠ ، يناير ، فبراير ، مارس ، أبريل ١٩٧١ . هذان هما الوقت والمكان اللذان عرفتا فيهما الثورة الفلسطينية النضاعة المنقطعة الظاهر في كل حدث . قوة هذه المعادة ، سمادة الوجود ، أسنها أيضاً الجمال .

ثم مرت عشر سنوات دون أن أسمع عنهم شيئاً سوى أن الفدائيين قد صاروا بلبنان . وكانت الصحافة الأوروبية تتحدث عن الشعب الفلسطيني ، حديث اللا مكتوث ، لا بل حيث الزاوية . ثم فجأة ، بيروت الغربية .

الصورة الفوتوغرافية لها بعدان ، كذلك شاشة التليفزيون ، كلاهما لا سبيل إلى التحويل فيه ، بين حائط شارع والشارع المقابل ، محدودة أو متوقفة ، الإقدام راكزة في أحدهما والرموس مستندة إلى الآخر ، ارتمت الحثث التي لم يكن في بد من تخطيها ، سوداء منتفخة ، كانت جميعها لفلسطينيين أو لبنانيين . إن السير في شاتيليا وصبرا قد صار عندي وعند من بقي من السكان أشبه بلفظ الحواجز . لطفل ميت يسد أحياناً الطرقات لفرط ضيقها ضيقاً كل يبلغ الضمور ، ولتراكم اللين . أكاد أظن أن للمتقدمين في السن بعض الألفة برائحهم : لم تكن تزعجني . لكن الذباب إذا رفعت للندبل أو الصحيفة العربية الموضوعة على راسي ألقف ، فالتفتت جموعه في سورة من الغضب على ظهر يدي تحاول التذوي بها . وكانت أول جثة رأيتهما جثة رجل في الشمسين أو الستين . لولا الجرح الذي فلق راسه (ضربة فأس ، فيما بدا لي) لتوجه الشعر الأبيض كان جزء من الخلع ملقى على الأرض ، بجانب الرأس . وكان كل الجسد راقداً على بركة من الدم ، الأسود المتجمد . الحزام مفكوك والبنطلون لم يبرحه إلا زرار . وكانت قدما الميت وساقاه عارية ، حال لونها إلى السواد ، إلى البنفسجي ، إلى الخيالي : أتراه فوجئ ليلاً أو عند الفجر ؟ هل كان بسبيل الفراق ؟ كان يركد في شارع ضيق يقع مباشرة بمدخل معسكر شاتيليا الواقع أمام سفارة الكويت . هل تمت مذبحة شاتيليا بين الهجمات أو في الصمت المطبق مادام الإسرائيليين ، جنوداً وضابطاً ، يدعون أنهم ما سمعوا شيئاً ولا اشتبهوا في شيء مع أنهم كانوا يهتلون هذا البناء منذ عصر الأربعاء ؟

إن الصورة الفوتوغرافية لا تلطف الذباب ولا رائحة

الموت البيضاء السمكية، ولا هي تروى الفترات التي لا بد من قفزها عند المرور من جثة إلى أخرى .

لو أنك امعنت النظر في إنسان ميت لتجلت ظاهرة غريبة فغياب الحياة في هذا الجسد يعدل غياب الجسد كلياً أو بالأصغر يعدل ابتعاده ابتعاداً متصلاً ، لوقربته ، هكذا تخال ، لما لمست أبداً هذا ما مدت تتأمله . لكن إشارة صوبه ، انصحاء بجانبه ، حركة ذراع أو إصبع ، ما إن تبتدر حتى يحضر فجأة حضوراً يكاد يتسم بالصدافة .

الحب والموت هاتان الكلمتان تتربطان ترابطاً سريعاً إذا كتبت إحداهما . وتحتم على الذهاب إلى شاتيلاً كيما أدرك فحش الحب وفحش الموت . في كلا الحالتين ، تفقد الأجساد ما تخفيه : الاوضاع والاتواءات ، الإشارات والعلامات ، حتى الصمت هنا وهناك ، كلها تنتسب إلى عالم وإلى عالم غيره . كان جسد رجل بين الثلاثين والخامسة والثلاثين منبسطاً على بطنه وكان الجسد كله كأنه لم يعد إلا مائة في شكل إنسان إذ انتفخ تحت الشمس وبفعل كيمياء الفساد حتى صار البنطلون ، لفرط ما انشد ، يهدد بالتمزق على الفخذين والردفين . كان القسم الوحيد من الوجه الذي أمكنتي رؤيته بنفسجي اللون أسوده وعلا الركبة قليلاً ، جرح تكشفته عنه تحت النسيج المتمزق الركبة المنثنية . مصدر الجرح حرية ، سكني أو خنجر ؟ الذباب على الجرح ومن حوله . الرأس كالبطيخة أو أكبر — بطيخة سوداء . سالكت ما أسمعه ، كان مسلماً .

— من هذا ؟

— فلسطيني ، أجايني بالفرنسية رجل ناهز الأربعين ، انظر ما فعلوا . ثم أزاح الغطاء الذي كان يغطي القدمين

وجزءاً من الساقين كانت ريلتا الساقين عاريتين ، سوداوين ، متفتحتين . كان القدمان ينتعلان مباسين بلا رباط وكان الكعبان قد شدا كلا إلى الآخر شدا قويا إلى أبعد مدى بعقدة من حبل متين — كانت مثانته ظاهرة للعيان — بلغ طوله نحو ثلاثة أمتار ؛ أبرزته كيما تستطيع تصويره مدام س . (أمريكية) تصويراً دقيقاً . ثم سالته الرجل ذى الأربعين هل أستطيع رؤية الوجه .

— إذا أردت ، ولكن انظر إليه أنت .

— أتقبل مساعدتي على إدارة رأسه ؟
— لا .

— هل جربته في الشوارع بهذا الحبل ؟

— لا أعلم ، ياسيد .

— من الذي ربطه ؟

— لا أعلم ، ياسيد .

— أهم أتابع حداد ؟

— لا أعلم .

— الاسرائيليون ؟

— لا أعلم .

— الكتائب ؟

— لا أعلم ؟

— هل تعرفه ؟

— نعم .

— من الذي قتله ؟

— لا أعلم .

بَعْدَ الرجل مسرعاً عن الميت وعنى . وإذ بعد نظر إلى ثم اختلى في منعطف .

أى طريق أسلكه الآن — كنت يتجاذبني رجال ناهزوا الخمسين وشبان في العشرين ثم امرأتان عربيتان

مقتدمتان في العمر، وكنت أشعر أني في مركز دائرة طوت
أوتارها مئات من الموتى .

إنني أدون الآن هذه السطور دون أن أعلم بالتحديد لم
أدونها في هذا الموضع من روايتي : « لقد اعتاد
الفرنسيون استخدام هذا التعبير البهت . تعبير « العمل
القدر » فكما أن الجيش الإسرائيلي قد كلف الكتائب
والتابع حداد بـ « العمل القدر » كذلك وكَّلَ حزب العمل
الإسرائيلي إلى حزب ليكود وبيجين وشارون وشامير ،
سطور أنقلها عن ر . صفحي فلسطيني ، لا يزال مقيما في
بيروت ، يوم الأحد ١٩ سبتمبر .

لم يعد ذهني ، وسط ضحايا التعذيب هذه وعلى مقربة
منها ، يستطيع فككا من هذه الرؤية اللا مرئية : المَعْدَب
ما هيئته ؟ من هو ؟ أراه وأست لراه . يخرق عيني
ولا تخرج صورته قط عن تلك التي ترسمها له أوضاع
الموتى الذين عملت فيهم سحب الذبل عملها تحت قبظ
الشمس ، وترسمها هيئاتهم وحركاتهم المشوهة .

إذا كانوا قد أمرهوا بالرحيل إلى هذا الحد
(الإيطاليون ما إن وصلوا عن طريق البحر متأخرين يوما
أو يومين حتى هربوا على طائرات هراق) ، إذا كان
البحارة الأمريكان الذين جاءوا ليصلوا بين القوات
المشاربة مع جنود المظلات الفرنسيين ونظائريهم
الإيطاليين قد استبقوا الموعد الرسمي لرحيلهم يوما
أو يومين ونصف كائهم يؤذنون بالفرار ، وكان ذلك عشية
اغتيال بشير الجميل ، فهل الفلسطينيون مضطرون حقا إذ
يسألون : ألم يُخطَر لحدّ الأمريكان والفرنسيين
والإيطاليين بضرورة المغادرة على عجل حتى لا يبدو لهم
دخل في انفجار تُلَلّ الكتائب ؟

— ذلك أنهم قد رحلوا على عجل وعلى غير موعد . إن
إسرائيل تتفاخر وتباهي بفاعليتها في القتال وإعدادها
للمعارك ومهارتها في انتهاز الفرص بل في خلق هذه
الفرص . فلننظر ما جرى : منظمة التحرير تقادر بيروت
مكرمة ، على سفينة يونانية ، في حراسة بحرية . وبشير
يئذد ببيجين في إسرائيل مستقرا بقدرها استطاع ، تتدخل
القوات الثلاثية (الأمريكية والفرنسية والإيطالية)
ينتهي يوم الإثنين . الثلاثاء اغتيال بشير . الجيش
الإسرائيلي يدخل بيروت الغربية صباح الأربعاء . ولما كان
قائما من الميناء فقد وقع صعوبه إلى بيروت صبيحة دفن
بشير . رأيتهم من الطابق الثامن بمنزل ، رأيتهم بالمنظار
المقرب يصولون في شكل طابور : طابور واحد فقط .
وصيبت إذ لم أر شيئا يحدث عدا ذلك إذ كانت بندقية
جيدة ذات منظار تكفي لإسقاطهم جميعا . كانت
ضراوتهم تسبقهم .

والدبابات تتبعهم . ثم عربات الهيبي .
ولفوا قريبا من السفارة الفرنسية وقد أنهكهم السير
الطويل المبكر ، تاركين العربات المصفحة تتقدمهم مقعدة
الحمراء . وجلس الجنود على الرصيف بين الجندي
والجندي عشرة أمتار ، ينادقهم مصوية أمامهم وظهورهم
مستندة إلى حائط السفارة . وضخم الجزء الأعلى من
أجسامهم حتى خيل إلى أني أرى حيات كحيات الكوبرا
امتد أمامها سلالان .

« لقد تمهدت إسرائيل أمام القنصل الأمريكي ،
حبيب ، بعدم دخول بيروت الغربية وعلى الأخص باحترام
السكان المدنيين للمعسكرات الفلسطينية وما زال عرفات
يحفظ بالخطاب الذي يبذل له فيه ربحان نفس الوعد .
ووعده حبيب عرفات بتحرير تسعة آلاف سجين في إسرائيل

الخدق . اكلت هذه كمات أم هي الأثر الطبيعي للعند
في الشمس ؟

— هل ضربوها بكموب البنادق ؟

— انظر ياسيد ، انظر يديها ؟

لم أكن لاحظت ذلك . كانت أصابع اليدين
كالروحة ، وكانت الأصابع العشرة قد قطعت بما يشبه
مقص البستاني . أغلب الظن أن بعض الجنود قد أخذوا
يزحون إذ اكتشفوا هذا المقص فاستخدموه وهم يضعون
كالأطفال ويثنون في طرب .

— انظر ياسيد .

كانت غابات الأصابع ، العقل ، بأظفارها ملقاة في
التراب وفي هدوء عاد الشاب الذي كان يريد تعليم
الموق وكأنه سته من سنن الطبيعة ، دون أقل تفهم ، عاد
فقط وجه المرأة الفلسطينية ويديها بقطعة من القماش
وساقها بورقة من الورق المقوى الحشن . فلم أجد أرى إلا
كوما من قماش وودي ورمادي ، حام حوله اللباب .
وقال ثلاثة شبان إلى أحد الأتكة .

— ادخل ياسيد ، أما نحن فسننتظر هنا .

كانت الحجرة الأولى هي ما تبقي من منزل ذي طابقين
حجرة هادئة ، بل مُرَحِّبة ، عاولة من أجل السعادة ،
ولعل نوعا من السعادة كان قد تم تحقيقه بالبقاء : بما نبت
من العشب في ركن حائط مهديم ، بما ظننت أولا ثلاثة
كراسي فإذا بها ثلاثة مقاعد من مقاعد السيارات (ربما
كانت مرسيديس خوية) بكتبة فصلت خداتنا من قماش
مخلى بزهور ذات ألوان صارخة ورسوم زخرفية ، بلعاب
صغير صامت وشمسعدنين منطقتين . حجرة هادئة رغم
بساط الخراطيش النارية المنتشرة على الأرض ... ثم
صُك باب كما لو كان هناك تيار هوائي فضلمت حل

ول يوم الخميس ابتدأت مذايح شاتيتا وصبرا . « حَمَام
الدماه » الذي أذعت إسرائيل العمل على تجنبه بإقرار
النظام في المصكرات ... « هذا ما قاله لي كاتب لبناني .

وقال آخر : « سوف يعمل جدا على إسرائيل التخلص
من كل اتهام . بل إن العديد من الصحف الأوروبية قد
بدأ العمل منذ الآن على تبرئتها : فلن تجد صحيفة تقول
إن الحديث خلال ليلتي الخميس إلى الجمعة والجمعة إلى
السبت كان يدور في شاتيتا بالمعبرية » .

كانت المرأة الفلسطينية — فقد استمال على الخروج
من شاتيتا وصبرا دون الانتقال من جرة إلى أخرى كما
كان من المحتم أن ينتهي هذا التمرج إلى تلك المشاهدة :
شاتيتا وصبرا تمحوهما المعارك من عالم القطار محو
حتى يتسنى البناء من جديد على تلك المقبرة المسطحة —
المرأة الفلسطينية كانت في الأرجح امرأة مسنة فقد ضرب
المشيبي في شعرها، مُمددة على ظهرها ، إلهاها البيض
هناك أو تركها فوق ركاب من التراب والطوب والقضبان
الحديدية المعوجة ، بلا راحة . وادعشني أولا أن أرى
عصاها غريبا من الحبل والنسيج امتد من الرسغ إلى
الرسغ على نحو يمسك بالذراعين متفرجين انفرجا ألقيا
كأنهما مصلولان وأيدي الوجه الأسود المنقش ، وقد
اتجه إلى السماء ، فما شاعر بأسنن تراعت لي ناصعة
البياض ؛ وجه بدا دونه أن تخلق فيه حفلة ، كنه
يكشر أو يبتسم أو يصرخ صرخة صليمة ، لا تنقطع كان
جودها مصنوعا من الصوف الأسود وكان ردأها
المنقوش بزهور وردية ورمادية قد كلف ، إذ ارتفع قليلا
اوله كان قصيرا ، لا أدري ، عن أعلى الرُّبُكتين
المسودتين المتلفتين ، وإن تثلثتهما دائيا أطياف دقيقة
خيازية اللون استجاب لها أطياف خيازية وينفسجية في

الحرايطش ودفعت الباب الذى كان يؤدى إلى الحجرة الأخرى ، إلا أنى اضطورت إلى استخدام القوة : فقد حال كعب حذاء دون فتحه حتى أمر . كعب جثة ملقاة على الظهر ، بجانبها اثنتان على البطن ، وثلاثتهم على بساط آخر من الحرايطش النحاسية كاد يسقطن أكثر من مرة .

وانفتح في نهاية هذه الحجرة باب بلا قفل ولا ترابض فتخطيت الممر كأنى أصغر الملوحيات كانت الحجرة تقسم بجث رجال أربعة ، متراكمة على سرير واحد ، الجثة فوق الجثة ، كان كلا منهم قد حرص على حماية من تحته أركانهم جميعا قد ببتهم عشق حزن . كان هذا الكوم من الدروع بفروح برائحة قوية ، ليست بالكريمة . يتجلى إلى أن الروائح ، والذباب ، قد ألفتنى فلم يعد وجودى يغير شيئا من هذه الانقباض وهذا الهدوء .

— في هذه الليالى ، من الخميس إلى الجمعة ، من الجمعة إلى السبت ومن السبت إلى الأحد . ما من أحد قلم بالسهر عليهم . هذا ما دار بخلدى . ومع هذا غيلى إلى أن اليهض قد سبقنى إلى المروء بؤلاء الممر بعد موتهم كان الشبان الثلاثة يتظنوننى على مسافة من المنزل والمتأهليل على غياليهم .

عندئذ مرت بى ، وأنا أغادر المنزل ، شبه لوعة خفيفة . كنت أيسم لها . قلت أحدثت نفسى إيتنا لن نجد أبدا الكفاية من الألوام والنجايرين لصنع النعوش . ثم علام النعوش ؟ إن الميتين والميتات جميعهم وجميعهن مسلمون ومسلحات يلقون فى الأكفان . ترى كم مترا تلزم لتكفين هؤلاء الممر ؟ وكم من الصلوات ؟ إن هذا المكان إنما تموزه ، هذا ما أدركه الآن ، تلاوة الصلوات

— تعال يسيد ، أسمع
لن أنسى أن هذه اللوعة المفاجئة العلية التى جعلتنى أعد أمتار القماش الأبيض قد خلعت على مشيق حيوية تقرب من المرح وأن السر فيها زجا عاد إلى خاطر سمعته بالأمر على لسان صليقة فلسطينية :

— كنت أنتظر مفتاحى أى مفاتيح : مفاتيح العربية أم البيت ؟ لا أذكر سوى كلمة المفاتيح ، حين مر بى رجل يحمرى . — إلى أين تلعب ؟ — أبعت عن يساعلى . أنا الحفار لقد ضربوا المقبرة بالقنابل . جميع الممر خرجت عظامهم إلى المراء . لا بد من معلونى على جمها . هذه الصليقة مسيحية فيها اعتقد . وكان بين ما قالته أيضا :

« عندما قتلت ، القنبلة الفرافية — أو المسلة ذات الانفجار الداخلى — مائتين وخمسين شخصا لم يكن عندنا إلا نعش واحد . فحفر الرجال حفرة مشتركة في مقبرة الكنيسة الأرثوذكسية ، ورحنا غلا النعش ثم نرفعه تحت القنابل فهاها وإياها ، جاهدات من أجل تحليل الجثث وأعضائها بقدر ما استطعنا » .

لقد صارت للأيدى « عند ثلاثة أشهر وظيفتان : القبض واللمس نابرا ، والرؤية ليلا : فانقطاع التيار الكهربائى لم يترك مفرا من مخبرات الضمى هذه ولا من تسلق جبل المرمر الأبيض ، طوابق السلم الثانية ، مرتين أو ثلاث مرات في اليوم . ولم يكن بد من ملء جميع الأوالى المنزلية بالماء ، غط التليفون قطع في بيروت الغربية حين دخلها المساكير الإسرائيليون ودخلتها بدخولهم الكتابات العبرية . كذلك قطعت الطرق حول بيروت ، ونجلى من تحرك العربات المصفحة تحركا دائما ، أنها ترأب كل المدينة ، ومع هذا كنت تشمر أن ركابها قد ركهم الخوف من أن تصعب عرباتهم هدفا ثابتا. لا شك في أنهم كانوا

يمشون نشاط المراهطين ونشاط الفدائيين الذين أمكنهم البقاء في مناطق بيروت الغربية .

كان حالنا غداة دخول الجيش الإسرائيلي حال الأسرى . ومع هذا خيل لي أنهم لم يشيعوا من الخوف بقدر ما أشاعوا من الاشتراز . لا جندي يضعك أويستيم . الجو هنا لم يكن قطعاً جواً تنثر فيه الزهور .

منذ قطعت الطرق وسكت التليفون ، وانقطعت كل صلة ببقية العالم ، رأيتني ، للمرة الأولى في حياتي ، أخدو فلسطينيا ، ورأيتني أمقت إسرائيل .

في مدينة الرياضة القريبة من طريق بيروت دمشق ، وإلى لا تعلم أن تكون ملعباً كاد يدمره قلب القنابل ، كان اللبنانيون يسلمون الضباط الاسرائيليين أكواماً من الأسلحة دمعت عمداً ، فيها يقال .

كل منا ، في الشقة التي يسكنها ، يملك مذبحه . نستمع إلى ردايو الكتاب و ردايو المراهطين و ردايو عيان و ردايو القدس (بالفرنسية) و ردايو لبنان . نفس الشيء في الشقق الأخرى على الأرجح .

« إننا تربطنا بإسرائيل تيارات متعددة تحمل إلينا القنابل والعربات للصنعة والساكر والفواكه والخضروات ؛ إنهم يحملون إلى فلسطين جنودنا وأطفالنا في ذهاب وإياب لا يقطعان . فصنن . كما يقولون : تنسب إليهم منذ إبراهيم سلاطة ولغة وأصلاً . . » (حديث فدائي فلسطيني) . أضاف عددي « خلاصة القول ، أنهم يزورنا ويسموننا ويقتوننا ويودون لوقبلونا ، يقولون إنهم أبناء أهلنا وأنهم يحزنهم أن نشيح بهم بوجوهنا . إنهم ولاشك نالقومون علينا وعلى أنفسهم . »

إن القول بنوع خاص من الجبال يتميز به الثوار يثير إشكالات شتى . نحن نعلم . أو نظن . أن صغار الأطفال

والمراهقين اللذين يمشون في مجتمعات قديمة صارمة تتسم وجوههم وأجسامهم وحركاتهم ونظراتهم بجبال يشبه جمال الفدائيين . وربما كان السر في ذلك ظهور حرية جديدة تكسر النظم الثوارثة متسلخة عن الأديم القديم حتى ليجد الآباء والأجداد مشقة في إلحاد بريق العمود ونبح الصُدفين ومرح الدم في العروق .

كان الجبال في القواعد الفلسطينية العسكرية وبيع هام ١٩٧١ ، أشبه بجياه منبت في غابة استمدلت حياتها من حرية الفدائيين . أما المعسكرات فسادها جمال مختلف ، جمال أدمس ، نبته حكم النساء والأطفال . فقد كانت المعسكرات تتلقى نوعاً من النور وأغداً من قواعد الجهاد ، وأما النساء فيقتضى شرح بانهن حليماً مطولاً . فالنساء الفلسطينيات كانت تبدو فيهن قدرة لا تقل - إن لم تزد - عن قدرة الرجال حتى المجاهدين منهم على احتياك المقاومة وقبول ما تأتي به كل ثورة من الجليد . بل هن قد سبقن فخرجن عن طاعة العرف المألوف : نظرة لا تغض الطرف أمام نظرة الرجال ، رفض للثقاب ، شعور بلا غطاء ، أصوات بلا تكسر . كانت خطائن القمر وأكثر اعتياداً كانت كأنها جزء من حركة ماضية قدما نحو نظام جديد ، مجهول إذا ، ولكنهن كن يشعرن أنه يجعل لهن مياه الحرية وللرجال حزة مضحية . كن على استعداد لأن يصعبن للأبطال زوجات وأمهات مثلاً كن للأحياء من الرجال . كان الفدائيون في غابة عجلون يحملون ولاشك بفتيات بل يبدو أن كلا منهم لم يفته أن يرسم فتاة لاصقة على صفحة جسده - أو أن يتخيل رسمها - مما خلغ على الفدائيين المسلمين - بضمكاتهم المرحة - نوعاً من القوة والرشاقة . إننا لم تكن فقط على أبواب ثورة قائمة بل بسبيل حساسية لم تتصفون بعد . كان كل حركة قد لقت في بعض من تلج الصباح خلغ عليها تمولتها .

دائماً ، دائماً يعجلون ، كل يوم ، طوال شهر ، رأيت امرأة نحيفة لكن قوية تجلس القرفصاء في البرد : القرفصاء مثل هنود الأنديز وبعض الإفريقيين السود ومتبوضي طوكيو ، والنجر في سوق من الأسواق إذا تأهبوا للرحيل فجأة أودعهم خطر ، تحت الشجر أو أمام قسم حل الحدود - مبنى صغير من الأسمنت ينفذ على عجل . كانت تنتظر عارية القدمين في جلبابها الأسود الموشى طرفه وطرفاً كُمية . كان وجهها صارماً دون حقد ، تمناً لكن بلا سام المسئول عن الكوماندو بعد غرفة شبه عارية ثم يشير لها . تدخل الغرفة وتغلق الباب لكن لا بالمفتاح . ثم تخرج دون كلمة ، دون ابتسامة ، عاتلة على قدميها العاريتين منتصبة القائمة إلى جرش وممسك البقاع . وعلمت أنها في الغرفة المخصصة لها بمركز الحراسة إنما كانت ترفع جَوْنَتَيْهَا السوداءين لتضك الظروف والرسائل للحاكة بيها وتجمعهما في طرد واحد ثم تقرق الباب قرعة خفيفة . فما أن يستلم المسئول الرسائل حتى تخرج ماضية في طريقها دون أن تنبس بحرف . ثم تعود في اليوم التالي .

نساء أخري اكبر من هذه سنا كن يضحكن إذ لم يبق لهن من منزل سوى ثلاث حجار مسوية كن يسميها هن يضحكن في جبل حسن (حنان) : « متلنا بلى صوت عادت فيه الطفولة إلى الحياة كن يرينى الحجرات الثلاث ، والنار الموقدة أحياناً ، وهن يضحكن قائلات : « دارنا » هؤلاء النسوة لم يكن جزءاً من الثورة ولا من المقاومة الفلسطينية : كن مرحاً لا تأمل شيئاً . كانت الشمس تدور في فلكها فوق رموسهن وكان اللذراع أو الاصبع الممدود ينشر ظلاً متضالاً . ولكن بلى أرض ؟ أردنية بوهي إداري وسياسي أملاء الفرنسيون والانجليز

والأتراك والأمريكان ... و المرح الذى لا يأمل شيئاً ، المرح الأكبر لأنه الأشد قنوطاً . كن مازلن يرين فلسطين لم يعد لها وجود وهن بعد في السادسة عشرة. ولكنها كانت أرضاً لمن . كن فوق الأرض أم تحتها ؟ لا هذا ولا ذلك ، وإنما يمكن قلق كل حركة فيه يحفظ خطر أن تكون حركة خاطئة . هل كانت الأرض ثابتة تحت أقدام هؤلاء اللاجئات (٦) المشرقات على الثنائين واللائي بلغن الشاو من الأناقة ؟ هذا رأى فقد صحته يوماً بعد يوم . فهن حينئذ بالفرار من حبرون تحت وطأة التهديدات الإسرائيلية ، كانت الأرض تبلو لهن ثابتة ، وكان كل فرد يحمل ما خف متحرراً في طلالة اللغة العربية . ثم إذ مر الزمن عرفت هذه الأرض تلك التجربة : الفلسطينيون يقل احتلالهم يوماً بعد يوم ، بينما أخذ هؤلاء الفلسطينيون أنفسهم ، هؤلاء القفلاحون ، أغلوا يكتشفون الحركة والمسير والسباق ولعب الألكار التي يعاد توزيعها كل يوم تقريباً كلواقي اللعب ثم الأسلحة . تفك وتربط وتستخدم . كل امرأة من هؤلاء تتحدث تضحك ويروى عن إحداهن قولها :

— أبطال ! أغررك ! لقد صنعت وأديت خمسة منهم أوستة ، هم اليوم في الجبل ومسحت خراهم . إلى أعرف قيمتهم ويوسى صنع آخرين .

واصلت الشمس منحدرها في السماء الدائمة الزرقة ، بيد أن الجو لم يزل حاراً . هؤلاء اللاجئات يتذكرون ويتخيلن في آن معاً . ولكن يزيد كلامهن تعبيراً يشرن بالسباب في ختام الجملة ويؤكدن اللقنات . لو أن جندياً أردنياً مر بين لاستخفه الطرب : طسوف يحد في وقع

(٦) بالاسم Tziganes وقد ترجمت بـ (اللاجئات) ، وهولفظ يجرى بمساويته الخاصة .

الجمل وقع الرقص البلوى . ولو رآهن جندي إسرائيل
لأفرغ بلا جدل طلقات مدفعه الرشش في جبين هؤلاء
الألهات .

..

هنا وسط أنقاض شاتيلا . لم يبق شيء . بعض العواجز
الصامتات ، سرعان ما يتوارى خلف باب سُحِرَتْ عليه
خزعة يصفاء . فأما الفدائيون فسألني بعضهم ، شباب في
مقتبل العمر ، في دمشق .

إن الإثار الذي يكنه المرء هذه الأمة أو تلك ، وهو
اختيار لا علاقة له بالولد الذي يترتب عليه الانتساب ،
هذا الإثار يتم بفعل انتصار لا تعقل فيه . لا لأن العدالة
لا تسهم فيه بسهم ، ولكن لأن هذه العدالة وما تدخره
تلك الأمة للدفاع عن نفسها ، إنما يلقى وقعها عن طريق
جذب عاطفي . بل ربما كان جذبا حسيا ، مرغوبا . إلى
فرنسي ، ولكني بكليتي وبلا ترو ، أنصت للفلسطينيين .
أخف معهم ما دمت أحبهم . ولكن هل كنت أحبهم لو أن
الظلم لم يجعل منهم شعبا مشردا ؟

ما من ميني من ميني ببيروت خرج سليما فيما نزال
نسميه ببيروت الغربية . وكانت لكل ميني طريقته في تلقى
الإحصائية : البعض أشبه بطيرة كبستها أصابع كتف ..
كخرج عملاق بشيئة العدم ، والعدم وحده ، وفي أحيان
أخرى كنت ترى الطوايق الثلاثة أو الأربعة العليا وقد
انحنت انحنا بديمة ، جمّة الأنافة ، كان المبنى قد تمغم
بها . فإذا رأيت واجهة لم يصيبها أذى ، دُرّ حولها تر
واجهاتها الأخرى وقد تصدعت . فإن بقيت الواجهات
الأربع دون تصدع ، فاعلم أن القنبلة الملقاة من الطائرة
قد سقطت وسط المبنى فحطرت بثرا حيث كثر السلم
والمصعد .

قال لي (س) في بيروت الغربية بعد أن دخلها
الاسرائيليون : « كان الليل قد هبط وكانت الساعة تقارب
السابعة مساء فإذا بنا نسمع فجأة جلبة شديدة من
الحديد والحديد والحديد . فهرعنا جميعا ، أختى
وزوجها وأنا ، إلى البلكون . ليل حالك . وبين الحين
والحين يروى لا تبعد مائة مترتنا . أنت تعلم أن في
مواجهتنا مركزا للقيادة الإسرائيلية : أربع عربات
مصفحة ، منزل يحتله جنود وضباط وحراس . فإذا أتى
الليل قربت جلبة الحديد وسطعت البرق كشعل مضيفة
وتبين أربعون أو خمسون غلاما تتراوح أعمارهم بين
الثانية والثالثة عشرة يقرعون قرعا منتظما الأيقاع مثلثات
حديدية صغيرة ، سواء بهجارة أو بمطارق أو بما
وجدوا ، مردين ترديدا قويا : (لا إله إلا الله ، لا كتاب
ولا يهود) .

وقال لي (ح) . « لقد كنت ببيروت ودمشق عام
١٩٧٨ . ودمرت إذ ذاك دمشق . دمرها الجنرال جورد
وعسكره ، وما كانوا إلا قناصة مغربيين وتونسيين ،
مصنوها مسما . فمن الذين اتهمهم الشعب السوري ؟
أنا — اتهم السوريون فرنسا بمذابح دمشق
وتدمرها .

هو — نحن كذلك نتهم إسرائيل بمذابح شاتيلا
وصبرا . لا يفكر أحد في إلحاق عيب هذه الجرائم على
الكتاب وحدهم ، فإن هم إلا صنائعهم . إن إسرائيل
مستولة عن إسفال فرقتين من فرق الكتاب في
المعسكرات ، مستولة عن إصدار الأوامر لهم ، عن
تحريضهم على ما صنعوا خلال ثلاثة أيام وثلاثة ليال ،
عن مدغم بالشراب وبالطعام ، عن إضامة المعسكرات لهم
ليلا .

وقال أيضا (ح) ، وهو أستاذ في التاريخ : « في عام ١٩١٧ تجددت صليقة إبراهيم ، أو إذا شئت ، كان سبحانه كائنه إنما سبق اللورد بالفور . فقد قال اليهود وما زالوا يقولون ، إن الله قد وعد إبراهيم وسلالته بأرض تقطر لبنا وعسلاً ، ولكن الحقيقة هي أن هذه المنطقة لم تكن ملكاً لرب اليهود (هذه الأرض كانت تتبع بالألآله) ، كان يسكنها الكنعانيون الذين كانت لهم أيضاً ألهتهم ، والذين حاربوا قوات يشوع حتى أنهم اختطفوا منهم صندوق العهد الذي لولاه ما انتصر اليهود . كذلك الشأن مع إنجلترا التي لم تكن عام ١٩١٧ تملك بعد فلسطين (هذه الأرض التي تقطر عسلاً ولبناً) ، لأن المعاهدة التي تعطيها حق الانتداب لم تكن قد وُجِدت بعد .

— إن بيجين يقول إنه عاد إلى بلده ...

— هذا عنوان أحد الأفلام : « بعد غيلب طويل » .
هذا البولندي . هل تراه وريثاً لمرش الملك سليمان ؟ » .

كان اللاجئين في المعسكرات مازالوا يطمعون بفلسطين دون أن يجرؤ أحد على أن يعلم ولا أن يقول إن إسرائيل قد قلبتها رأساً على عقب . إن المصروف قد حل محل حقن الشعير ، والسنترال الكهربائي محل لكرويم الزاحفة على الأرض .

— هل ستفكر حاجز الحقل ؟

— لا بد من ترميم جزء الحائط القريب من شجرة التين .

— كل الأولاني قد صعدت بلا شك : لا بد من شراء سلك للمواعين .

— لم لا تدخل الكهرباء في الاسطيل أيضاً ؟

— لا ، لا ، الفلسطينيون باليد كانت زمان : سوف تشتري لي ماكينة للخياطة وماكينة للتطريز .

كان سكان معسكرات اللاجئين المعروفين شعبياً بأنسا ، وربما كانوا كذلك في فلسطين ، ولكن الحنين إلى الماضي كان يفل المصير ، حتى صاروا في خطر من البقاء أسرى هذا المصير الشقي ، وصار أمراً غير محقق أن هذه الفريحة من الفلسطينيين لن تترك المعسكرات دون أسف ما . بهذا المعنى تندمج حياة الكفاف في الذكرى . من عرفها عرف مع مرها متعة بالغة ، خاصة به ، لا تنتقل إلى أحد . كانت معسكرات الأردن القائمة على منحدرات حجرية عارية ، ومع هذا لحاظ بها عرى أشد وأروع : عفش ، خيام مثقوبة تسكنها عائلات تتناقضاً : إنك لا تطعم شيئاً عن القلب الإنساني لو أنكرت أن الناس تسعهم محبة اليأس الظاهر والغمر به ، وأن هذا الفخر أمر ممكن لأن اليأس الظاهر يعيدله مجد مستقر .

إن عزلة الموتى في معسكر شاتيليا كانت عزلة محسوسة بنوع خاص ، لأن الموت قد فاجأهم على غير أهية . موتى على أي نحو . موتى لمن يصل . ومع هذا كان المعسكر حولنا يروج بكل مشاعر العطف والحنان والمحبة بحثاً عن الفلسطينيين الذين لن يجيب بعد اليوم منهم مجيب .

— كيف تقول لذويهم الذين رحلوا مع عرفات والذين من وعدو ريجان وميتران وبريتني الذين أكدوا لهم أن سكان المعسكرات لن يمسوا بسوء ، كيف تقول إن الأطفال والنساء والمحمدين قد نجحوا وأن جثثهم قد تركت بلا صلاة ؟ كيف نخبرهم أننا نجهل بأي مكان دفنوا ؟

— إن المذابح لم تقع وسط الصمت وتحت ستر الليل . إن الأذان الإسرائيلية قد أخذت ، منذ مساء الخميس ،

الأسئلة المطقة كثيرة :

إذا كان الإسرائيليون لم يعدوا أن يضيئوا المعسكر
والاستماع إلى الطلقات النارية التي دست خراطيشها
(الألفا مؤلفة) فمن الذي أطلق النار فعلا ؟ من الذي
جازف بحياته فانصرف للقتل ؟ أهم الكتائب ؟ أنصار
حداد ؟ من ؟ كم عددهم ؟

أين ذهبت الأسلحة التي قُتلت كل هؤلاء الموتى ؟
وأيمن أسلحة المدافعين عن أنفسهم ؟ إنني لم أر في هذا
الجزء من المعسكر الذي زوّته سوى سلاحين ضد
الدبابات لم يستخدم .

كيف دخل القنطة المعسكرات ؟ هل كان الإسرائيليون
على جميع الطرق المؤدية إلى شاتيتلا ؟ إنهم على أية حال
كانوا منذ يوم الخميس في مستشفى عكا المواجه
للمعسكر .

لقد قالت الصحف إن الإسرائيلييين ما إن علموا بأنباء
المدائح حي دخلوا المعسكر فألقوها على الفور . لماذا
صنعوا إذاً بالقنطة الذين لا يدري أحد أين اختلوا ؟ .

عقب مقتل بشير الجميل ورفاقه العشرين ، وبعد
المدائح ، طغت دماء ب . وهي من بورجوازية بيروت
الرابعة ، التي عاشت من شاتيتلا ، فالتت لمقابلي وصعدت
الطوابق الثانية على قدميها — الكهرياء مقطوعة —
أنينة كعدها وإن تقدمت في السن .

— لقد تلّت في قبل موت بشير وقبل المدائح إن الأمس
أت . ورايت الأمس .

— أرجوه ، لا تحدثني عما رأيته في شاتيتلا ،
فأعصابي لن تحتمل ولابد لي من مداواتها حتى أواجه
الاشدّ الذي لم يأت بعد .

تسترق السمع إلى ما يدور في شاتيتلا بعد أن أضامتها
اشتمتهم الكشافة . أي الفراح ، أي عردة دارت هناك
حيث بدأ الموت كأنه يشارك في مباحث الذين أسكرتهم
الخمر ، وأسكرهم في الاظب تلقى علامات الرضا من
الجيش الإسرائيلي الذي كان يتنصت ويتنصص ، يشجع
ويوحّد ، إنني لم أر هذا الجيش الإسرائيلي وهو يتنصت
ويتنصص ، ولكني رايت ما صنع .

— ماذا ربحت إسرائيل من دخول شاتيتلا ؟ الجواب
هو : « وماذا ربحت من دخول لبنان ؟ ماذا ربحت من
تصفيل السكان اللخنيين بالمدافع طيلة شهرين ؟ طرد
الفلسطينيين وتدميرهم . ماذا كان مرادها في شاتيتلا :
القضاء على الفلسطينيين ؟ » .

إنها تقتل البشر ، تقتل الموتى . تصنع شاتيتلا مسحا .
إنها لا تغيب عن المضاربات الطلورية على الأرض
المهيأة : خمسة ملايين ليرة قديمة للمتر المربع على
دمره . لكنه سيكون « نظيفا » ؟ .

إنني أكتب في بيروت حيث الموت مازال منشورا على
سطح الأرض وحيث تدير الأشياء لذلك أضيق منها في
فرنسا : كل شيء يمضي وكأنما قد سفت نبذاً واستنكراً
إنهكاه ، تقدر أضرعا استغلال ما تظن إنها إياه :
إسرائيل المؤمنة بقداستها تأخذ بتأريها غير أبيه بحكم .

ها هي ذى يتحق لها بعد تحرّو متّين ، وإن يكن
متوقفا ، ما كانت تستعد له منذ حين : قوة زمنية مقيّدة ،
مستعمرة في سفور لا يكاد يجرى عليه أحد ، تحتل مركز
القضاء الذي يهيئ لها طول اللعنات المنصبة على رأسها
بقدر ما يهيئ ، اختيارها ،

إنها تعيش وحدها مع زوجها (سبعون سنة) وخادماتها ، في شقة كبيرة يرأس بيروت مفرطة الأناقة . شديدة العناية بنفسها . اثاثها من الطراز الفرنسي ، لويس السادس عشر فيما اعتقد .

— إنا كنا نعرف أن بشير قد ذهب إلى إسرائيل . كان ذلك خطأ منه . كيف لك بملاحظة هؤلاء الناس حين تكون رئيساً للدولة ؟ كنت واثقة من أن مصابيا سوف ينزل به . ولكني لا أريد أن أعرف شيئاً . لا بد لي من معالجة أعصابي حتى أحتمل الضربات المخيلة التي لم تنزل بعد . كان واجبا علي بشير أن يرد هذا الخطاب الذي يدعوه فيه مسمي بيجين بصديقه العزيز .

إن البورجوازية الرفيعة ، يخدمها اليكم ، لها طريقها في المقاومة . السيدة ب . وزوجها « لا يؤمنان البتة بالتسامح » ؛ فما عساه يحدث لو اتفهما وإذا من جديد في صورة إسرائيليين ؟

إن يوم دفن بشير هو أيضا اليوم الذي دخل فيه الجيش الإسرائيلي بيروت الغربية . الانتاجات تقترب من المبنى الذي كنا نقيم فيه . لا مقر في النهاية من النزول إلى المخبأ . سفراء وأهلباء ونساقهم ويناتهم ، ثم ممثل للأمم المتحدة بلبنان ، مع خدمهم .

— كارلوس . فاوناي مخدة .

— كارلوس ، نظارتي .

— كارلوس ، قليلا من الماء .

الخدم ، لأنهم أيضا يتكلمون الفرنسية ، مقبواون بالمخبا . هم أيضا يجب الإبقاء عليهم ومداواة جراحهم ونقلهم إلى المستشفى أو إلى المقابر ، يا لكُلُّب !

ينبغي أن تعرف أن مصكرى شاتليا وصبرا يعنيان كيلومترات من الأتلة الضيقة — فكل شيء هناك ضمير حتى أن الطريق لا يكاد يتسع لخصعين ، إذا لم ينصرف أحدهما بعض الشيء — أتلة مزدحمة بالحصى والحجارة والصفيائح الملونة القذرة ، وأن خمسة عشر أو عشرين قتيلا ما كانوا يستطيعوا فيلا ، تحت الأنوار الكاشفة الإسرائيلية التي كانت تضيء المسكرات ، القيام بهذه المجزرة . إن القتل قد صنعوا صنيعهم ولكن بأعداد جمّة ، تصحبهم على الأرجح فرق من المتخصصين في فنون التعذيب يفتحون الجماجم ، يشقون الألفخاد ، يقطعون الأذرع والأيدى والأصابع ، يجرون بالحبال قوما يحترقون ، رجالا ونساء مازالت الحياة تدب فيهم مادام الدم قد سأل من أجسادهم هذا الذي الطويل ، حتى أنثى ، وقد رايتني برواق منزل ، لم أستطع أن أتبع من الذي ترك هذا الصل من الدم الجاف ابتداء من آخر الرواق ، حيث رايت البركة ، إلى عتبة الدار ، حيث غلص في التراب . إكان فلسطينيا ؟ امرأة ؟ لم رجلان الكتائب تزوجه ؟

في باريس الشك في كل شيء ممكن ، وبخاصة إذا كنا نجهل طوبوغرافية المسكرات . في الومسج إذا ترك اسرائيل تؤكّد أن صحفى القدس كانوا أول من كشف عن المذبحة . كيف أعطينا النبا في البلاد العربية وباللغة العربية ؟ وبالانجليزية والفرنسية ، كيف ؟ ثم متى على التحقيق ؟ حين تفكر في مدى الجدار المتعب في الغرب إذا ما تعلق الأمر بوفاة يشيتي في أمريكا : اللبسمات ، وقع اللطقات ، التشريح ، التشخيص ومراجعة التشخيص ! أما في بيروت ، فما إن ذاع نيا المذبحة حتى تولى الجيش اللبناني رسميا أمر المسكرات ليحموا آثارها على الفور ، آثار المنازل والأجساد معا . من الذي أمر بهذه العجالة ؟

بعد أن انتشر هذا النبا حتى ملا الدنيا : المسيحيين والمسلمون قتل بعضهم بعضا، وبعد أن سجلت الكاميرات ضراوة المجزرة .

إن مستشفى عكا الذى احتله الاسرائيليون في مواجهة مدخل شاتيلا لا يبعد مائتى متر عن المعسكر ، وإنما أربعين . لا أحد رأى شيئا ولا سمع ولا فهم ؟

لأن ذلك تحديدا هو ما أعلنه بيجن في الكنيست : « أناس غريهود ذهبوا أناسا غريهود ، فما الذى يعنيني من ذلك ؟ » .

إن وصفى لشاتيلا ، بعد أن توقف برهة ، يجب أن يضى إلى نهايته . هؤلاء هم الموتى الذين كانوا آخر من رأيت ، يوم الأحد ، قرابة الساعة الثمانية بعد الظهر ، حين اقتبل الصليب الأحمر الدولي بكاسماته . لم تعد رائحة الريح تصعد من منزل ولا من إنسان معذب : لكانها تخرج من جسدى ، من كيانى نفسه . في زقاق ضيق ، في فجوة من جدار مقبوض ، خيل إلى أنى أرى ملاكا أسود جلس على الأرض وهو يضمك في شبه فيروية . ما من أحد وجد الشجاعة ليمض جفنيه فظلت عيناه الجاحظتان ، من خرف ناصع البياض ، تصويان نظرتهما إلى . بدأ مهزوما ، رافعا الفراخ ، مستندا إلى زاوية من الحائط . كان فلسطينيا لقي حقه منذ يومين أو ثلاثة أيام .

إذا كان قد خيل إلى أنه ملاك زنجى ، فلضخامة رأسه المختفخ الأسود شأنه شأن كل الوميس سواء كانت ملقاة تحت الشمس أو في ظل الجدران . مرت قريبا من قدسيه . والتفتت من التراب طقم أسنان للفك الأعلى وضعت على حافة ما تبقى من إحدى النوافذ . راحة اليد

الممتدة صوب السماء ، الفم الشاغر ، فتحة البنطلون المجرى من الحزام : كلها كانت خلايا يتغذى بها الذباب .

تجاوزت جثة ثم أخرى . في هذه المسافة المغبرة بين الميتين رأيت أخيرا شيئا جم الحياة ، شيئا سليما وسط هذه الأشلاء ، ذا لون ويدى ناصع ، لا يزال استخدامه أمرا ممكنا : ساق صناعية مصنوعة من مادة بلاستيكية انتعلت حذاء أسود يطوه جورب رمادى ، فإذا أمعنت النظر تبين لي أنها قد انتزعت انتزاعا فظا من الساق المقطوعة لتمزق كل الشرائط التى كانت تشدها إلى الفخذ .

هذه الساق كانت ساق الميت الثالث . هذا الذى لم أر منه إلا ساقا وقدا ينتمل حذاء أسود يطوه جورب رمادى .

في الشارع العمودى على هذا الذى رأيت فيه الموتى الثلاثة ، كان ثمة رابع . لم يكن يسد الطريق تماما لكنه كان مكفى في بداية الشارع بحيث اضطورت إلى تخفيه أولا ثم الاستدارة لأرى هذا المنظر : امرأة — في ثياب عربية — بدت لي في السادسة عشرة أو في السنتين جلست على مقعد تنحّب ، وقد انحلب بها ل صمعت جمع من الشبان والشابات ! كانت تبكى لخاصا الذى كان جسده يسد الطريق . قريب منها ، أمعنت النظر . كانت تحمل متديلا رُبط تحت عنقها . كانت تبكى ، تنعى موت لخاصا المسجى بجانبها . كان وجهها ودي اللون كثوْر الأطفال . لا يكاد يتخلله ظل ، ناعما إلى أبعد مدى ، حنوناً — لكن بلا رتوش ولا حواجب . كان كل الوجه محترقا . لا أعلم بآية مادة ، ولكنى فهمت بيد من .

في البدء حاولت أن أحصى من صادقت من الموتى .
ولكني إذ بلغت الثمانى أو الخامسة عشر واحتوتنى الراحة
ولمح الشمس وتعثرت بين الانتقاض ، لم أعد أملك عدداً
اختلط على كل شيء .

لكم رايت من منازل انشقت وأملت منها لصفحتها ،
ولكم رايت من مباني تقوضت فلم أبال ، ولكني في شاتيللا
قد رايت الذعر . الموتى الفهم عادة بل أكاد أصادقهم ،
فأما موتى المسكرات فلم أعد أتبين سوى حقد قاتليهم
وطربهم لقتلهم . إن عيدا همجيا قد دار هناك . غضب
مصبوب وسكر ورهس وغشاء وسباب وأنين وهويل ، كلها
تكريما للمتفرجين الضاحكين بالطابق العلوى من
مستشفى عكا .

في فرنسا ، قبل حرب الجزائر ، كان العرب يبدون
مجردين من الجمال ، ثقلاء المحيا ، كسالى ، أشكاليهم
غلط ، ثم إذا انصر بغضى عليهم جمالا ، ولكن حتى قيل أن
يتم النصر ، حين كان يكثر من نصف مليون جندى فرنسى
ينفقون ويهلكون في جبال الأوراس ، وأن كل أنحاء
الجزائر ، كانت ظاهرة قد بدأت في التجلي على وجوه
العمال العرب وأجسادهم : شيء أشبه بالإحساس بجمال
لا يزال هشا ، لكن بريقه سوف يخطف أبصارنا إذا
ما سقطت الفضاوة عن أجسادهم وعن أعيننا . كذلك
الفدائيين : إذ خرجوا من مسكرات اللاجئيين فالتفتوا
من نظامهم وسننهم ومن عرف أملكه ضرورة البقاء ، إذ
أفلتوا بهذا عينه من العار ، كذلك هم ، امتلأوا جمالا ،
ولما كان هذا الجمال شيئا جديدا ، لا جادة الرداء بل جادة
الحدث ، فقد حوى سداجة وطلاوة قويتين ، حتى أنه لم
يلتبس أن اكتشف على الترمع تواجم فيه مع كل ألوان
الجمال التى يتسم بها عالم انتزع نفسه من العار .

إن كثيرا من القوادين الجزائريين الذين كانوا يعبرون
بيجال ليلا ، كانوا يكسبون أرباحهم لمساعدة الثورة
الجزائرية . هناك أيضا تكن الفضيلة . أظن أن « هشا »
أرثفت ، هى التى فرقت بين الثورات من حيث تتوخى
الحرية أو تتوخى الفضيلة — أى العمل . ربما وجب أن
نسمع بأن الثورات أوحركات التحرير إنما تستهدف —
استهدافا غامضا — اكتشاف نوع من الجمال أو
الرجوع إليه ، أى هذا الغنى غير الملموس ، الذى
لا نجد له اسما آخر . أو ربما لا : لنسُمُ جمالا هذه
الجسرة الضاحكة التى سُمّت اليأس الملقى وسُمّت
النظم والرجال المستوليين عن هذا اليأس وهذا العار ،
لكنها جسرة ضاحكة تتبين أن الانتفراح ، يفسر عن
العار . كان امرا سهلا .

لكن هذه الصفحة لا يمكن أن تنتهى بغير هذا
السؤال : هل الثورة ثورة ؟ إذا هى لم تُسقط عن الوجوه
وعن الأجسام الجلد الميت الذى كان يمكن فيه شَبْهُهَا
بالمجول ؟ إنى لا أتحدث عن شَبْهٍ لكاديمى ، ولكن عن
اللا ملموس — اللا مسمى — من فرح الأجسام والوجوه
والصرخات والكلمات التى تكشف غبارها ، عن فرح
حسى قوى ، حتى ليتفتن طرد نوازع العشق .



هناذا من جديد يعطون ، في الأرض ، ثم يبريد . التلطف
ما ظننت شعرة من شعري الأبيض وألعت على صدرى ،
ثم أضعها على ركة حمزة الجالس بجوارى . يأخذها بين
الإبهام والوسطى ثم يضعها في جيب البلوزين الأسود
لم يكن يتجاوز الثانية والعشرين وكان فكره يشطح
شطحات كبيرة فوق رؤى مواسمه الذين يلغوا
الأريمنيات ، ولكنه كان يعمل — يعمل في جسده

وحركاته — كل الإمارات التي تربطه بالسلف .

— انتكلم الفرنسية ؟
— إنجلش .

كان صوته جافا ، ربما لأنني أيقظته فجأة . نظر إلى جواز سفرى ، ثم قال بالفرنسية :

— هل كنت هناك ؟ (مشيئاً باصبعه إلى شاتيليا) .
— نعم .

— وهل رايت ؟
— نعم .

— وستكتب مارايت ؟
— نعم .

أعاد إلى جواز سفرى وإشار بالانصراف ، نزلت البنادق الثلاثة . كنت قد قضيت أربع ساعات في شاتيليا . بقى في ذاكرتى نحو الأربعين جثة . جميعها — وأكبر قولى : جميعها — قد عذبت ، وسط السكر في الأنظ وبوسط الغناء والضحك ورائحة الطلقات النارية .. والرغم .

كنت الوحيد ، أعنى الأديوى الوحيد (مع بعض النصوص الفلسطينية اللائى كُنْ ولا زان يتشبتن بخرقة بيقضام ممزقة ، ومع بعض الدائنين لشبان المجريدين من السلاح) ، ولكن لو أن هذه الكائنات الانسانية الضعسة أو اللسة لم تكن هناك ، ولو أنى رايت وحدى هذه المدينة المسحوقة ، ورايت الفلسطينيين وقد انبطحوا على الأرض وأسوؤوا وانتفخوا لأصابنى الجنون . أين كنت ؟ هذه المدينة المعزقة الخربة التى رايتها ، أو ظننت أنى رايتها ،

والتي اجتزتها ملقوفة مدثرة برائحة الموت العتيذ ، هل حدث كل ذلك ؟

كان الفلاحون قديماً ينقون بين أصابعهم وهم يحركون الأرض ويلقون بالمخاط في فرقة إلى الأعشاب ثم يمسحون أرنبة أنوفهم بأكماسهم الطيفية المخططة التى لا تلبث بعد شهر أن تلوها طبقة صديقة خفيفة . كذلك الفدائين . كانوا ينقون مكلما كان عليه الإنباء والاساقفة يتناولون النشوق : محدودبين بعض الشيء . فعلت مكلما فعلوا ، علمونى دون أن ينتبهوا .

والنساء ؟ كان يشغلون نهارا وليلتا تطريز الثياب السبعة (ثوب لكل يوم من أيام الأسبوع) التى يديها ضمن شوار الخطوية عريس كهل في معظم الأحيان ، اختارته الأسرة . لقد اهلوت للفلسطينيات كثيرا حين تمردن على الأب وكسرن إرث التطريز ومفصاته . وعلى جبال عجلون وإربد وغاباتنا ، هبطت كل المسامسة التى حررتها الثورة والبنادق . لا تنس البنادق : كانت فيها الكفاية ، وكان الكل سعيداً بها . لقد ابتكر الفدائين دون أن يشعروا رنة الصوت الأوضح ، كل هذه انضافات إلى سرعة الجواب وإيجابة . إلى دقته أيضا . الجمل ، الطويلة . الفصاحة المتعالة المسبهة قد قتلها الفدائين .

لقد مات الكثيرون في شاتيليا . كانت صدافتى ومحيثى تجاه جثثهم العفنة ، صدالة ومحية كيهين ، لائى عرفتهم . اسودوا ، انتفخوا ، فسدوا بفعل الشمس والموت ، لكنهم ظلوا فدائين .

في حوالى الساعة الثانية بعد الظهر ، من يوم الأحد ، جاء ثلاثة جنود لبنانيين مصويين يتناهم نحوى فقادونى إلى عرية جيب نالم فيها أحد الضباط . سألته :

إنى لم اكتشف ، وعلى عجل ، إلا جزءاً من عشرين من
شاتيلا وصبرا ، لا شيء من بير حسن ولا شيء من برج
البراجنة .



إن ميول لم تكن وحدهما السبب الذى من أجله عشت
الفترة الأردنية كانتى فى حلم . فقد حدثنى كثير من
الأوروبيين وعرب شمال إفريقيا عن السمر الذى شدهم
إلى هناك . فى خلال هذه الحقبة التى امتدت ستة أشهر ،
لم يكك يصيفها الليل إلا اثنتى أو ثلاث عشرة ساعة ،
عرفت خفة الحدث وتميز الفدائين ، ولكنى أحسست
بضعف البناء . فى كل مان يُرابط فيه الجيش الفلسطينى
بالأردن — هل مقربة من النهر — كانت هناك مراكز
للرقابة يشعر فيها الفدائيين أنهم واثقون من حقوقهم
ومن قوتهم حتى أن وصول أحد الزوار ، ليلا أو نهارة ،
كان مناسبة لإعداد الشاى وتبادل الحديث وسط الضحك
والقبات (كان من يقبله الرفاق يتأهب للرحيل ليعبر
الأردن ويضع القنابل فى فلسطين ، وغالبا لا يعود) .
كان الصمت لا يرين إلا على القرى الأردنية المحوطة
بهم . كان الفدائيين يريدون جميعا كانتهم ارتفعوا فوق
الأرض قليلا كأنما بفعل كاس من النبيذ أو نَفَس من
الدخان . ماذا كانوا ؟ الشباب الذى لا يعمل هم الموت
والذى يملك أسلحة تشكيلية وصينية تطلق فى الفضاء .

إنهم وقد احتعوا بأسلحة ترمد إلى هذا الحد ، لم يعودوا
يخشون شيئا .

لو أن قارئاً اطلع على خريطة جغرافية من فلسطين
والأردن لطم أن الأرض ليست صفحة سوية . فالأرض
على ضفاف الأردن كثيرة الارتقاع والانخفاض . وكل هذه
الملحمة كان يمكن تسميتها « حلم ليلة من ليالى الصيف »
رغم زعيق المستولين الذى شارفوا الأريبعينات . كل هذا
كان أمراً ممكناً بسبب الشباب وأداة الرقود تحت الأشجار
واللعب بالأسلحة والبعد عن النساء ، أى لتجاهل مشكلة
عويصة ، ولأنهم كانوا للنقطة الأشد سطوحاً لأنها الأشد
حدة فى الثورة ، ولأنهم كانوا يحظون بتأييد سكان
المسكرات وكانوا « فو تو جينيك » مهما صنعوا ، ثم ربما
لإحساسهم بأن هذا الحلم ذا المقتوى الثورى سوف
يتحطم عن قريب : إن الفدائيين لم يكرهوا يريدون
السلطة ، كانوا يملكون الحرية .

عند الرجوع من بيروت ، فى مطار دمشق ، التقيت
بشبان من الفدائيين ، نجوا من الجحيم الإسرائيلى .
كانت أعمارهم بين السادسة عشرة والسابعة عشرة :
كانوا يضمكون وكانوا يشبهون شباب عجلون . سوف
يموتون مثلهم . إن الجهاد من أجل بلد يمكن أن يملا
حياة غنية لكن قصيرة . ذلك كان ، فيما نذكر ، خير
أشيل فى الإيالة .

كلهم فى هواك قيس

إلى الشاعر الراحل . احمد حجازى .

لروايبه عاد حُرُ الفناء
رغم عزف الرياح والانواء
عاد للروض يعصر الشدو كالخمر حلالاً للاهثين الظماء
عاد يسقى من قلبه كل قلب
طلبا شفاً هجرُ التناهى
عاد يسقى مع السقا ويعطى
في سفام لائه المعطاء !
عاد بين الطيور يشدو ولكن
بلصون أبيّة الامداد

عاد لسلام بعد عصف شجون
وابيال مرنحات الضياء
ذلك الطير من ربا النيل قد عا
د إليه سَمَوِيَّ الوفاء



أنا يا طير كنت مثلك عن
أنى قصياً ولاء قلبي هواها
إن أكرن عن خيلها غبت دهرأ
فلكم ضاع في نمائى شذاها
وإذا ما استبدّ بي في اغترابي
لهبُ الشوق مدمدنتى رؤاها
وقضى الله أن أعود فالفيت الطواويس غمرات رباها
كم طيور تركتها وهي تصبو
قسمت في عطية وضحاها
ثم صارت مستترات تجوب الـ
أفق فالصاعدون من قتلاها
كيف صارت؟ بل كيف طارت؟ سؤال
ضلّ في جُتْهِه الجواب وتاما !!

عدت يا جنتي طليق الجناح
 ساخر الشدوي من عواء الرياح
 إن لي فيك إخوة قد تساموا
 وعلى ملهم غيار كفاح
 بينهم ما جدون أرباب مجد
 حين كان الكفاح بالأرواح
 لا ينهر الضمير نحر الضحايا
 لارتقاء لملها بغير جناح
 عدت يا جنتي ول العود صفح
 وتسام على الأسي والجراح
 كلنا في حمالك رغم اختلاف اللون في الهول كالردى المحتاح
 وإذا الليل لفنا بدجاء
 فبأعصافنا عيون الصباح !!



جنتي كم سئلت عن تهيامي
 بك في كل صعوة ونام
 قلت يا جنتي لسمرك لا يُخدع بالحب من ذوى الأحلام

من . وجوه مَضَوَّاتٍ ولكن
خلف أضوائها كهوئ ظلام
ليس يخفى عليك بالوحى خاف
من ريمٍ مقنّع بابتسام
لكانى أراك فى السمرِ ليلي
حولها الهائمون صرعى قيام
كلهم فى هواك قيسٌ ولكن
غير قيس المروح المستهلك
من ترى قيسها الاثر لديها ؟
هى أنرى بمريمى الفرام

الشار



منذ يومين اشتد الألم ، عاتبه ابنه ، جرد أن يخفى عنه سجنائه ، انتابه — كما انتاب : شرارة ، الضيق . ظهر زيدها ، قل رغاؤها وطعامها ، تطالب بما حُرِم وُحِرت منه . أجبرها أن تترك ، ركبها أملا في أنه يركض بها فتتهدقها وينفث غضبها ، حاولت إسقاطه من فوقها لولا مهارته في الإمساك بخطامها ، مجنونة هي . قفز مضطراً . في ثورة غضبه وعصبية لا عتال مزاجه . ضربها في عنف بمصاه ضربتين على رقبتها . لح بریق الفخسب في عينيها . حاول أن يصلحها : أسرع يقدم لها تمرًا .. حسلاً .. ليتنا . كل هذا لم يكن ليرضيها . عليه إذن أن يتخذ الحيلة من غدرها ، خير بطائح الجمال ، لا سيما مع « شرارة » أطلق عليها هذا الاسم لشرستها على غير عادة النوق ، طابعها أقرب إلى طابع الفحول .

في الليل لم يدم في خيمته ، كرم مكان رقاده حُرَجًا كان ملقى في ركن الخيمة ومنسوله أو غطاه ، وبعض زبائله

في الصباح أدرك أن ناقته في حالة هياج ، عَودها أن تشترك معه في تدخين سجنائه ، لا يد وأن الأمر بدأ مجرد صدفة غير مقصودة ، ربما وقف ذات يوم يدخن إحدى سجنائه بجوارها ، تصاعدت لغائف الدخان ، عبق الجو بها ، تسلفت إلى خياشيم شرارة ، لم ينتبه حمدان إلى مشاركة ناقته له في دخان سجنائه إلا حين رآها تقترب متهادية منه كلما أشعل سيجارة ، تلف بجواره في هدوء — وهي التي تغلب عليها الشراسة — تمد رقبتها نحوه ، تكاد تلتصق في استمتاع بوجهه للمعطر برائحة دخانه . إذا ابتعد عنها خطوات اقتربت منه خطوات .

منذ شهر شعر باختناق في صدره ، بعدها بأيام ، تحت إلحاح ابنه الأكبر « هديب » الذي يتعلم في المدرسة ، اصططحه إلى طبيب الوحدة الصحية ، أعطاه عدداً من الأدوية وكثيراً من النصائح أشدها فسوة أن يمتنع عن التدخين . لم يمتنع عن التدخين .

١. إريه المصنوعة من صوف الغنم ، لصماية قدميه من وقدة الرمل وعقاريه وثعابينه ، حتى بدأ كأنما هو ممدد فوق فراشه ، قد أن يبني في خيام أبناء عمومته .

في صباح اليوم التالي قصد إلى خيمته متسلحا ببندقيته ، وجد « شرارة » — كما توقع — قد بركت بكل ثقلها على خيمته ، سوتها بما حولها من رمال .

براقبتها المشربية ، وعينها الدهوشتين لاحت مقلبا
عقوان حيويته . تاهب لاية مفاجاة ، أشرع مزلاج
بندقيته .. ما لبت أن أربأها .. وقيتها تسترعى عينها
تلتفتان ، جسدها يفتش الخيمة ، الخيمة تفتش
الرمال ، تزداد التصالفا بها .

في حذر القرب اكثر واكثر القرب .. لا حراك ،
أصبحت جثة ، ما تزال دافئة .

قراءة في أعمال جميل عطية

من المؤلف بطلا.. إلى العالم الروائي الفسح

مستقرا في حياته الخاصة مع زوجته السويسرية ،
والعامة حيث يعمل مراسلا لبعض الصحف والإذاعات
العربية هنا وهناك .

لكن انشغاله الرئيس هو إنتاجه الأدبي ، وقد أصبح
له — خلال السنوات الخمس الأخيرة بوجه خاص —
حضور واضح ، ورغم مفاه الاختيارى الجميل ، لم
ينقطع أبداً عن القاهرة ، فلا تكاد تنقضى بضعة شهور
حتى تجده بيننا ، يقضى سحابة اليوم في مقاهى المعتاد
وسط المدينة ، يلقي أصدقاؤه ، مستمعاً ومتحدثاً يسأل
وينقب "ويطُفَس" ، وتمتد موائد الأثرثرة حتى تطوف بكل
ماحدث ويحدث في السياسة والمجتمع والثقافة ، ولا ينسى
أن يتزود — قيل أن يعود — بأحدث الأعمال التى تتناول
الواقع المصرى في وجوهه المختلفة .

لقد عاش جميل تجربة جيله الذى تفتح وبعه على
مايحدث في مصر بعد ١٩٥٢ (وهذا التاريخ ذاته هو

● جميل عطية (١٩٢٧ -) صديقى وابن جيل ،
وواحد من العمد الأساسية التى حملت ما عرف — عن
صواب أو خطأ — بألب الستينيات : عرف الحياة في
إحدى قرى الجيزة التى سرعان ما احاطها سياج القاهرة
الممتدة شمالاً وجنوباً ، تلثم جانباً كبيراً من احصب
الأرض وأكثرها ثمرًا ، وتحول أنماط الحياة فيها .. تفرج
في كلية التجارة بجامعة القاهرة أول الستينيات ، خرج
بعدها يعمل مطما في مدينة مصرية تطل على المحيط ،
(وتلك مادة روايته الأولى كما سيلى) ، ثم عمل موظفاً
بأجهزة الثقافة الرسمية زمنًا ، وعرف عنه أنه — وهو في
ذلك أشبه بنجيب محفوظ — موظف منضبط ، يلتزم
مواعيد الحضور والانصراف ، وسرعان ما أصبح من
الكهنة الصغار العارفين بتأويل اللوائح والقوانين (ألا
تراه يصير دائماً على كتابة اسمه الثلاثى على أعماله ؟) ،
وذلك حتى خروجه الثانى الكبير نهلية السبعينيات إلى
مدينة سويسرية ، حيث لا يزال يقيم ويعمل ، يبدو

عنوان روايته الأخيرة) ونضج على وهج الاستيئان
 اللامح، اجتهد في أن يتفهم جدل الواقع، وأن يجد
 لنفسه مكانا فيه، وبسلك السبل المتلحة كلها كي يكتسب
 المعرفة والقدرة على الإبداع، قرأ واستمع للموسيقى
 وارتاب المعارض والمسارح، وعند هذا الجيل كانت ١٩٦٧
 هي الطريقة الهائلة التي صكت الزموس، أطلحت
 بالثوابت وكشفت عن المضيأ كله، كانت هزيمة نظم
 ومؤسسات وأبنية وأفكار وقادة وأسلوب حياة وفي العام
 التالي خرج الطلبة يتظاهرون، ويذكرون سادة النظام
 بأمر كانوا قد نسوها: أن الناس يمكن أن تتظاهر
 مطالبة بالتغيير، وانطلق الرصاص إلى الصدور. في ذات
 العام اجتمع عدد من الأدباء والقصاصين والشعراء
 والرسامين في مقهى «ريش» ليصدروا مجلة عرفت باسم
 «جاليري ٦٨» وكان جميل عطية مديرا لتحريرها، ورغم
 أن عمله في تلك المجلة كان أقرب للشئون المالية، إلا أن
 اسمه ظل من الأسماء القليلة التي ثبتت على الأعداد
 الثانية الصادرة على طول فترة ممثلة من مايو ٦٨ حتى
 فبراير ٧١ (كان المرفوض أن تصدر شهوية، لكنها
 أصدرت أربعة أعداد في ٦٨، وثلاثة في ٦٩، وتوقفت
 طوال ٧٠، ثم أصدرت عددا أخيرا في ٧١).

ولئن استأذن القارئ في الرقيب لحظة عند تلك
 المجلة، فهي قد أثارت — حين صدورها — اهتماما
 واسعا بين الكتاب والمثقفين، داخل مصر وخارجها، ويذا
 أنها تمثل تجربة جديدة في إصدار مجلة ثقافية خارج إطار
 لهجة الثقافة الرسمية التي كانت تقرب إصدار المجالات
 وقت صدورها كانت مجلة «المجلة» ومجلة «الكتاب» —
 بوجه خاص — تصدران منتزعتين، كنا نتشأن لمعلم
 الكتاب الذين أسهموا في إصدار «٦٨» وتحريرها، ورغم

أنها لم تعتمد على تمويل من «جهة رسمية» ما، إلا أنها
 لم تقطع كل الروابط بتلك الجهات، وظلت تعتمد على
 «صفحتي» إعلان، من دار «الكتاب العربي» التابعة
 لوزارة الثقافة.

ومراجعة الأعداد الثمانية التي صدرت من «٦٨»
 تفرض بعض الملاحظات:

● أول مايلفت النظر إصرار القارئ على تحريرها
 (ثمة أسماء أربعة هي التي بقيت من العدد الأول
 للأخير: إدوار الخراط، أحمد مرسى، إبراهيم منصور،
 جميل عطية، أصبحت إليها أسماء أخرى — لعدد أو
 أكثر — ثم رعت) على أن يؤكدوا أن المجلة «لا تصدر عن
 جماعة مغلقة على ذاتها، ولا تنحصر على كتاب بعينه»،
 وهي ترحب بكل تجربة طليعية أو جديدة، ولا تشترط في
 ذلك كله «وجهة نظر» ما، أو «موقف» بالذات، أو
 «مدرسة» فنية أو فكرية محددة»، هذا ما «أبوت المجلة
 على إثباته على غلافها الأخير من عددها الثاني إلى
 الثامن، ويبدو أن هذا الإصرار جاء ردا على الافتتاحية
 العدد الأول (كتبها أحمد مرسى، وجاء فيها: «مصدر
 العدد الأول من مجلة «٦٨» في ظل الأحداث التاريخية

والمصرية التي تشهدها البلاد، لا يسع المجلة إلا أن
 تقطع على نفسها عهدا، بأن يكون لها شرف وضع لجنة
 مقبوضة في صرح الوطن الاشتراكي الديمقراطي الحر
 الجديد»)، ويتكرر هذا الموقف في أعداد تالية على نحو
 أو آخر (في العدد السادس الخاص بالقصة المصرية
 المعاصرة تحتفظ هيئة التحرير، في تقديمها على
 الدارسين التقنيين المنشورين ب: «مفاتيح هاتين
 الدارسين أراء لها قيمتها وزنها.. لكننا نود أن نؤكد

في الداخل ، واحتواء أى شكل من أشكال المعارضة الجذرية أو المراجعة الجادة للواقع الذى ألفز الكارثة ، ثم محاولة العمل على إنشاء قوات مسلحة قادرة على دمه الهزيمة .

القول : لم يكن لأحد في هذا الواقع أن يدعو الكتاب والمبدعين للتخلل من أى موقف أو «التزام» مالم يكن هادفا إلى شكل من أشكال هذا الاحتواء ذاته ، موجه نحو فئة من أكثر الفئات تمردا وقدرة على الرفض والمراجعة . والحقيقة أنه لا يمكن لأحد أن يتحدث عن إدوار الخراط — في ذلك الحين بوجه خاص — دون الحديث عن علاقته الوثيقة ، الدائمة والمقيدة بجنرال الثقافة والإعلام يوسف الصباي . وقد كان أحد وجوه الخراط أنه من أنكى رجال الصباي العاملين على نسج الروابط والشائج بينه وبين شباب الكتاب والمبدعين (وله في ذلك وقائع كثيرة شهونها أحياء) .

إنما في هذا السياق فقط يمكن توسيع موقفه من ناحية ، وتنويعه الكبير في تحرير «٦٨» من الناحية الثانية ، وبتقنيننا الانصاف أن نقول — على الفور — إن المجلة نشرت أصلا معارضة لهذا التوجه لابراهيم فتحي وغالب هلسا بوجه خاص .

● الملاحظة الثانية الهامة أن المجلة كانت معنية بالقصة القصيرة عنانية قصوى وربما كان السبب أن هذا الشكل كان أكثر الأشكال شيوعا بين المبدعين آنذاك ، وأعدادها تعمل أصلا لاهم قصاصي ذلك الجيل (إبراهيم اصلائل ومحمد البساطي) ويحيى الطاهر وعبد الحكيم

أن مسئولية هذه الآراء تقع على عاتقهما وحدهما .. بل إن هيئة تحرير «٦٨» تؤمن بأراء وأحكام قد تتعارض تعارضا بينا وأراء الاستاذين إبراهيم فتحي وغالب هلسا وأحكامهما أما ما نشره ادوار الخراط باسمه في العدد الأخير فقلطه يكون أخطر وأوضح ماضرت المجلة في هذا السياق ، كتب الخراط عن تجربة «٦٨» كلها : لم يكن ولا يمكن أن يكون لنا خيـراس من عقيدة أيا كانت ، ليست «٦٨» سيريالية ، ولا وجودية، ولا ماركسية — هذه كلها عقائد وسيل مطروقة ولعلها تكون قد أصبحت مسخوذة.. وأخطر مزلق يمكن أن تتدرى فيه «٦٨» أن تضع لنفسها «بيانا» وأن تتخذ لنفسها «موقفا» ، وأن تصدر عن «عقيدة» .. اتمنى لـ ٦٨ أن تكون سلحة مفتوحة ، رحبة الهواء ومتلاطمة ، وأن تتأى بنفسها عن «الالتزام» المنزمت بالعقائد والأيديولوجيات ، إلا التزامها بأخلاقية البحث عن جمال ما ، هو جمال الحقيقة المروء ، والصدق في البحث ...»

ذلك ماكتبه ادوار الخراط باسمه الصريح ، وقد كان دائما صاحب نفوذ كبير في تحرير المجلة (وتحس حضوره في كتاباتها أخرى باسم المجلة أو هيئة تحريرها) ونشاط إلى تزويدها بترجمات عن الآن روبي جريسيه وصمويل بيكيت وفرناندو اربال وسوام ، ولأشك في أن هذا الموقف الراضى لأى «بيان» أو «عقيدة» أو «التزام» والدعوة إلى التقيد فقط بالبحث عن جمال الحقيقة المروء» كان أهم الأسباب في تعثر «٦٨» ثم توقفها .

لم يكن لأحد في ذلك الواقع الذى أعقب ٦٧ : الأرض محسنة ، والقوات المسلحة مدمرة مهزومة ، والنظام مثخن بالجراح ، وريشيـه لا يتنشل بشيء سوى إحكام القبضة

قاسم ، وبهاء طاهر، وسليمان قباض وحافظ رجب ،
 ومحمد مبروك، وجميل عطية، وسواهم) . كما أصدرت
 غندين خاصين أحدهما عن القصة المصرية ، ويضم
 الثاني «ملقا خاصا» عن إبراهيم أصلان ، نشرت فيه
 خمسا من قصصه القصيرة وثلاث دراسات عن أعماله
 (صدرت مجموعته الأولى «بحيرة المساء» عقب صدور هذا
 العدد مباشرة في ١٩٧١) .

لكن مايلفت النظر هنا اهتمام المجلة بنشر أعمال لكتاب
 لم يقدر لهم أن يواصلوا الطريق ، أولم يلعبوا أى دور في
 تطوير هذا الفن وإثرائه ، أو لا يعلم أحد عنهم شيئا
 بعد . (والأمثلة كثيرة أشير منها إلى أسماء : إبراهيم عبد
 الحامى وأحمد البحيرى وعبد الله عبد الرازق وحسين على
 حسين ومحمد الشارخ وسواهم) ، ولم يكن هذا الأمر
 قاصرا على القصة ، بل شمة حفاوة خاصة بكتاب بذراتهم
 (ولعل أبرز الأمثلة هنا أحمد مرسى الذى نشرت له المجلة
 «شعرا» وكتابات روسوما ، كما نشرت مقالا عن معرض
 له بقلم ادوار الخراط وخليل كلفت الذى نشرت له المجلة
 شعرا وقصة ودراسات !) .

ويبدو لى أن هذا كان أمرا لا مهرب منه لمجلة يتم
 تحريرها — حرفيا — على مقهى «ريش» ، حيث لا يمكنك
 أن تمنع أحدا من الجلوس والمشاركة ، مجلة يتعدد
 المسئولون عن تحريرها ويتبدلون ، مجلة تعاني من
 مشاكل مالية وإدارية (من المؤكد أن يوسف السباعى
 قدم لها دعما ماليا عن طريق الخراط) وهى لهذا كله
 معرضة لضغوط قوية ومؤثرة كى لاتخرج عن سياق
 محدد سلفا، وكى تبقى داخله لتجاوزها ، حتى إن
 استطاعت ! .

هكذا تعثرت تجربة «جاليرى ٦٨» فتباعدت أعدادها
 ثم انفض سامرها، وقد ألقت ثمانية أمجار في بحر الثقافة
 المصرية ، المضطرب والمقهور ، بعد ١٩٦٧ .

أقلل هذا القوس ، إذن ، وانتهى هذه الجملة
 الاعتراضية .. في «جاليرى ٦٨» نشر جميل عطية عددا
 من قصصه القصيرة التى ضمتها مجموعته — الوحيدة
 حتى الآن — والتى صدرت في بغداد ، ١٩٧٦ ، بعنوان
 «الحداد يليق بالأصدقاء» .

وهى عندى مجموعة هامة ، لعلها لاتقل أهمية عن
 بعض المجموعات التى أكدت تميز قصاصي هذا الجيل عن
 سابقيهم ، أعني مجموعات مثل ، بحيرة المساء ، ٥٧٦
 لأصلان ، و «الخطوبة» ٧٢٤ لبهاء طاهر ، و «الدف
 والصندوق» ٧٤٤ ليحيى الطاهر ، وربما أيضا «أوراق
 شاب .. ٦٩» للفيطاني وهى تضم أربع عشرة قصة
 قصيرة ، يقسمها الكاتب مجموعات داخلية : قبل
 الطوفان ، الطوفان ، واستمر الطوفان ، ثم أفاضيل
 وتتويجات على ألحان سابقة ، وربما لا يكون القارىء
 بحاجة لكذاء كثير كى يحس ما هذا الطوفان ، أن يكون
 سوى ما حدث في ٦٧ واستمر بعدها .

قبل الطوفان كان جميل معنيا بتقييم عالم يبدو خلو
 من المعنى لكن المعنى خبيء في داخله مثل الدرة داخل
 الحارة . عالم يبدو وقد تخلخلت أسسه المنطقية ، لكن
 داخله منطق له الخاص ، وكلا البطلين مجنون — عاقل لو
 صح هذا الوصف ، وثى قلب ما يبدو هذيانا وهلاوس
 يختبئهم الهم المرتبط بالواقع الموضوعى خارج الذات :

اولهما مهموم بمسألة المرأة الفقيرة المريضة المرغوة على العمل كي تعيش وتعمل رضيعها الذى تتركه — مثل عصفور وحيد مهبط الجناح — كي تؤدي عملها الشاق وتتقاضى قروشها القليلة (قصة المربع الدائرى) ، واثنيهما متهور لا يستطيع التعبير عما يراه خطأ في العالم من حوله ، وحين يحاول ممارسة هذا الحق يقع عليه القهر ، ويرغم على الصمت وابتلاع المهانة ، فلا يجد خلاصه إلا بان يلقى «خياطته الهامة وسط قوارير الزيت» فهو وحده من يرى ان تلصق اليه ، والمسألة تسب عند قضيتي الشخصية وحدها ، بل تتسع لتشمل العالم كله : «الذوايح يصل إلى أنباء من داخل المقهى ، مات ثلاثمائة من الجوع في قرية الهند ، الطائرات ملازالت تحصد مدن فينتام بالقنابل منذ ثلاثة ايام ، خطف الزعيم وهو يسير في شوارع سان جومان بباريس ، اسراب اليوم والخفافيش تصفق في العرقات ..» .

ولم يكن عبثا أن يهدى جميل قصته هذه بخطبة هامة وسط قوارير الزيت «إلى يوسف الشارونى وقصته» دفاع منتصف الليل» (مجموعة «الشواق الخمسة» ١٩٥٤) ، لهذه الأخيرة تبدو الأصل البعيد ، وهما معا ينتميان لعالم فرائز كالفاك دون سواء ، فهما هذا البطل البريء المحاصر ، يحاط به دون أن يعرف لنفسه تهمة أو جريرة ، يلوب في شوارع المدينة ، وأزقتها (نفس الدورات المحمومة التى يضع فيها المنحاح أملم «القلعة» وروبيرتسون في دهاليز «السفينة» وهو واثق أن شمة من يتعقب خطاه ، ويتربص به ، وأنه يمكن أن يلقى أشد العقاب وليس من يبايه له أو يبالي بصميره .

لكن الشارونى حين كتب قصته أواخر الأربعينيات جاءت تأثرا مباشرا لقراءات كتابها ، دون أن تعنى شيئا

في الواقع آنذاك ، وكانت — على نحو من الأنحاء — تنويعا مصريا على لحن كافكاوى ، أما حين كتب جميل قصته منتصف الستينيات فقد استطاع أن يربطها بهوم يطرحها الواقع أكثر مما فعل الشارونى بقصته ، ولهذا كانت «خطبة هامة» .. واحدة من أهم وأشهر قصص الستينيات .

في «الطوفان» قد نرى لب المجموعة ، والقصص لا تبدو منفصلة ، بل هي مترابطة تدور حول منظومة من الشخصيات ، تتكرر في معظمها بذات الملامح وإن تباينوا الأوار أحيانا . شمة صديق ميت ، وأرملة تسعى لزواج جديد ، لكن هذا الغائب يفرض حضوره الثقيل على الأحياء ، لا يلتقى اثنان منهم إلا ويشيران إليه أو يتحدثان عنه ، بل إننا نستطيع أن نمضى أبعد ، فنرى هذا الحضور يدفع بالأرملة والعشيقة إلى التقارب من خلال استرجاعه ، ويبلغ تقاربهما منطقة محظورة . تحكى العشيقة : «هفاجة جذبت سروالها إلى أسفل ، ووددت يدى بين ساقها ، وكان شعرها غزيرا ، وأحسست بالتقزز ، وتأملتها برهة ..» والعشيقة أخت لأحد أبطال المنظومة ، يحكى هو مرة ، وتحكى هي أخرى ، وتتربد في المنظومة ملامح الشخصية اليسارية التى عرفت العققلات والسجون وخرجت منها قبل منتصف الستينيات . هذا أحدهم (قصة «أدب المدينة») في الثامنة والثلاثين ، لا امرأة ولا عمل ثابت ، لا تزال كتفه تؤلم من آثار المعتقل ، ولا يزال يسأل نفسه وصاحبه: هل مطلقنا شيئا ؟ على الضفة الأخرى يقف أولئك الذين صعدوا وصعدون دون توقف ، وهذ الوصف لواحد منهم ينطبق على باقيهم ، «يعرف مواقع قدميه منذ عام ٥١ ، لا يعان رايأ أو يتخذ موقفا ، يتقدم

في صمت فلا يلتفت إليه الحاقدون ، ويصبيه المستولون
سائرا في ركابهم ، خدم كافة الرجال ، تبدلت الشعراوات
وظل هو يتزكى ...

ويحكى لنا «ميثا» — في القصة التي تحمل اسمه —
تفاصيل ماحدث بعد الخروج من المعتقل في ٦٤ : حين
خرج قال لنفسه إن الفرصة قد حانت لتجسد الأفكار في
المادة ، ولكي تتدفق حياة أكثر وعيا ، وتتفجر الطاقات
الكامنة في القلوب ولكن الأيام مضت رأت خيرة الشيايب
وقد انقسموا شيعا وطوائف ، بعضهم لايجد مايسد
الرمق ، كلمته مصادرة وحياته في خطر ، وآخرون أخذوا
يرفلون في ثياب المجد ، يصفقون لأقل بلادة ، يزدون
التحية بأحسن منها ، يسودون الصفحات في المديح ،
يدبجون الكلام ظاهره صواب ، ويلغنه خواء .. رأيت
نفس اقضى يومى على المقامى ، اتسكع في الطرقات في
صحبة نساء موتورات ورجال مضمورين ، والدور على دور
الصحف دون فائدة .. رأيت الموت في عين الشيايب
وشمعت رائحة الطفن في الكلمات ، كانت الأكاذيب
لفظية .. ولهذا كله قرر ميثا أن يعتزل المدينة والناس ،
وأن يوقف زمنه الخاص عند ٦٤ فلا يبرحها ، وأن يقيم
وحيدا في بيت على جبل المقطم ، وبعد عدة سنوات رأى
حديثه وقد اخضرت وازهرت ، وتكثرت الدجاج والبوط ،
وتذكر سفر التكوين وقصة الخليقة وقال لنفسه : هذا
حسن يامينا ، ومثلما حدث في قصة الخليقة : جاءت
المرأة لتخرجه من جنته ، وقد غلقت في رقبته تهمة قتل
الأب ! .

روحه وهو يخطها ، كنت أزوره في مرسه ، فأجده في حالة
هوس ، كان يقول لي : تأمل القاهرة وأقرأ الجبرتي
وتحدث إلى الناس ثم قل لي : أين تقف ؟ .. ؟ .

وحين تكتمل هذه المنظومة من القصص نكون قد
ازدنا معرفة بأبطالها فايز وزينات ومنار والصديق الذي
تتعدد أدواره . كلهم مشتبكون بواقع الستينيات . فاهلن
أوضاعيا ، بعضهم هرب في الوقت المناسب وخرج للعمل
فامتلك المال ، ثم عاد أو لم يعد ، والذين بقوا خائوا
واعترأوا أو ضاعوا ، من ورائهم جميعا جو عام ، يبيع
الكتاب في نسج تفاصيله ، خاصة جو القاهرة مايد ٦٧ ،
يصفه أحد هؤلاء في رسالة له : « القاهرة الآن في نكسة ،
اليهود على حافة القناة ، والعرب في حالة انقسام دائم ،
وصديقك ملازن أبو غزالة قد قتل ، وزهرة المواصلات في
الصيف خائفة ، وأقوال اليهود سهام في القلب وعيون
الناس مليئة بالانكسار ، والحقائق غائبة ، وفساتين
الفتيات قصيرة ، وحركات الطلبة في العالم مجهضة بكل
شئ ينضح بالقرب .. ولقمة العيش تنقل الكادحين
والمدينة القديمة أصبحت مرتعا لعبادة الاوثان ، وليس
بقايل : أنا الحق ! .. » ، في هذا المناخ العام تتحدد
أحداث بعينها ، فتتشغل ليلة موت عبد الناصر إحدى
القصص (قصة وكلمات رجل حزين ، ويقول بطلها : « كنا
نظن أنه لن يموت ، سوف يعيش ما امتدت بنا الحياة ،
كانت ثمانية عشر عاما مرهقة .. » ، ويشغل وصف
القاهرة يوم العشرين من سبتمبر (٦٧) قصة أخرى .

فهل حدث في ١٩٧٣ ماغير هذا الواقع ؟
تجيب قصة « الأيقونة » القصص الوحيدة في القسم
الثالث : البطل في سيارة نقل صحفيين وإعلاميين في

مرة ثانية : ليس ميثا وحده ، فهذا فايز — الرسام
الذي مات — يقول عنه صديقه إنه مات يوم قرر هجر
السياسة . ويتحدث عن لوحاته الأخيرة : « كان يزق

صاحبها ، بغض السبب لأنها طبعت في بغداد ، ولعل طبعتها قد نفدت قبل أن تبلغ أيدي الكتّابين ، وعندي أنها مجموعة هامة بين أعمال صاحبها وجيله على السواء ، وفيها تلك السمات الخاصة التي ستوضح في أعماله التالية : ألهم الجنس الواضح ، والدخول إلى منطلق معتمة في التكوين النفسي — الجنس للبطال وهذا التكوين للعقل والشخصي المختص بالقبلى المصرى في قصتى (مينا وه الأيقونة) ، والمعربة بأحياء المدينة (القاهرة) المثلثة خاصة لحشاشها القديمة حيث المآذن والقباب والكنائس ، وأخيرا هذا الاهتمام — الذى يبدو زائدا أحيانا — بفردات الفن التشكيل والموسيقى .



بين قصص مجموعته ، الحداد يليق بالأصدقاء يثبت جميل عطية الفصل الأول من روايته الأولى «أصيل» ، التى صدرت في دمشق ، ١٩٨٠ .

وإذا كان صحيحا أن الرواية الأولى تكون — في العادة — وثيقة الصلة — بحياة كتبتها ، فإن أصيلا يمكن أن تكون لونا من التسجيل الفنى لعاميين قضاهما جميل في تلك المدينة الصغيرة الجميلة (٦١ — ١٩٦٣) ، حتى أبعد عنها حين اشتعلت حرب الحدود بين المغرب والجزائر ، وأرسلت مصر قواتها لمناصرة الجزائر ، فقطعت المغرب علاقاتها بمصر .

ويطالع — منذ الصفحة الأولى — شجر من حبات في تلك المدينة ضائق بها ، تأخذه خوارطه بعيدا إلى القاهرة حيث خطيبته التى مرضت فجأة ، وأصبحت مهددة بولائها ، حركته في المدينة وسط أصدقاء مفارئة

الطريق إلى سينما بعد ٧٣ ، إلى جانب امرأة أجنبية يشتهيها لكن ذكرياته تأخذه بعيدا عنها إلى صديقه ميخائيل : المقاتل الذى استشهد بعد أن شارك في إقلمة المغابر ، كان يقول إن سيناء أنشئ في حاجة إلى إخصاب ، ذهب ليخصبها ولم يعد ، ترك وراءه أختا ترد في ذكريات الراوى ، فيروج يحلم : «هى سوف تخلع الأسود وتتزوج ، وأعمل طفلا بين يدي ، وترضعه من ثدى صغير كالنبت الأخضر ، وحفنة من الرمال في حورتنا بداخلها وردة حمراء عليها كلمة واحدة : العبور ، وميخائيل الصغير جدا ، قطعة لحم هشة حمراء ، يبكي بين يدي ويبتسم ..»

لكن تلك نهاية زائفة ، قد تليق بولحد من ميلودرامات السينما المصرية . لأنها تفرغ التوتر ، وتزيج ألهم عن القلب وتخدع الحس بامتداد غير طبيعي ، وهذا ما لا يريده الكاتب ولا يقصد إليه ، هكذا : «أهمس في أذنها : لنفترق ، وحفنة الرمال سوف تبقى بجوارى ، وميخائيل الصغير ، قطعة اللحم الهشة ، سوف تلده امرأة أخرى ..»

لماذا ؟ الجواب ذات العنوان الذى يحمله هذا القسم ، واستمر الطوفان .. القسم الرابع والآخر يضم ثلاث قصص ، هى لوحات صغيرة ، يلعب الحوار بين اثنين فيها أهم الأدوار ، وتتشكلها بانقطاع العلاقة والمجزع عن التفاهم ، وتحسن انتقاء التفاصيل واستخدامها في عناية واقتصاد .

عن عمد أطلت الوقوف عند هذه المجموعة ، لأنها سقطت — أو كادت — من اهتمام الكتاب والقراء بأعمال

وصديقات إسبانيات (ونحن لا نعرف عنهم وعنهن سوى معلومات قليلة لا تكفى لخلق شخصيات مستديرة ومكتملة اسباب الحياة) في الكازينوهات والشوارع وأمام المحيط . وقد اختار الكاتب أيسر الأشكال وأكثرها طواعية : الانتقال الحر في لقطات مثل اللقطات الفيلمية ، من شخص لآخر ، ومن أصيلا للقاهرة ، ويقسم عمله إلى فصول ، دون ضرورة ، فالرواية كلها حركة حرة لا تتقيد إلا بمنطقها الداخلي ، التماسك أحيانا ، المخلخل معظم الأحيان .

وكما تقدمت الحركة انضمت «البطوراء» . ودخل إلى العمل أبطال جديد لكن الكاميرا تبقى دائرة حول الاستاذ عادل «أو قناع المؤلف ، وفيها فشيئا يتكشف لنا الوجه الخفى للمدينة التى يراها هادئة مدفوءة لا تمثل له في القاهرة فيقول له صاحبها المغربى وهو يحاوره : «لا يفرك هذا الهدوء ، المدينة الآن تشتعل في الداخل ، هناك حيث قلب أصيلا ، قلب المدينة الحقيقى ، المواعد مشتتة ، الأطفال جوعى ، المشاجرات بين الآباء والأمهات ، وبين البائعين والمشتريين بين من يتشوقون إلى كسرة خبز ، أو قطعة من البطاطا لسد الرمق ، ومن يكسبون النقود في البئوك ...»

غير أن الوجه الذى يتكشف لنا في نهاية الرواية تتمثل أبرز ملامحه في العهر والشذوة وللممارسات الجنسية المختلفة : ثمة أسيا العاهرة وما حدث لها مع الضابط العنبر ، ورقية العاهرة أيضا ، وحكايتها مع الحسانى ، (وإن كان لها سياق آخر ، كما سيلي) ، وهذا المعجوز الاسبانى الاحدب ومغامراته النسائية الداعرة التى لا تنتهى (وهذا نموذج حديثه إلى نفسه : «في يوم ما يا أصيلا سوف تعرفين الحقيقة ، وسوف يعرف هؤلاء الذين يسبون في كبرياء ، وصلف كم من نساء الأشراف

صاجعت ...» ، ولا يتكفى المؤلف ، بل يروى لنا بالتفصيل كيف تسعى امرأة تعمل لحسابه كى تقود له امرأة تاجر كبير في المدينة ؟) ، أضف إلى هذا كله علاقة شاذة يرويهها المؤلف في مشاهد كثيرة بين رجل انجليزى ورفيقه المغربى ، كأنما بالتصوير البطيء .

لكن رقية كان لها ماض آخر يتمثل في علاقتها بدحسانى ، وبالنفصال المسلح من أجل تحقيق استقلال المغرب من مستعديت الحسانى ومستعدياتها ، ينبثق الماضي الذى صاغ حاضرها وأوصلهما للفلجة الأخيرة في مستعديت الحسانى : اشتركت معنا في عمليات كثيرة ، نقلت الأسلحة ، خبأت المنشورات . قال له الزعيم : تزوجها يا حسانى ، لكن هذا كان مشغولا بترغبة في السفر والتطلع للوظيفة الكبيرة . ثم استشهد الزعيم بقتله الخونة الكلاب المدربة على النهش ، وسافر الحسانى ونسى المغرب وتغافل عن رقية ، وضاح ، وحين عاد بعد سنوات كثيرة وجدها بغيا . وما هي رقية تذكر ذات الاحداث : «عندما انتهت الحرب قالوا عنى بظة ، وعرف الناس التى كانت تحمل القنابل والمنشورات وتجوس في شمال المغرب ، والآن أصبحت بغيا ، بلهج الذكور بمقاتلتها في شهراتهم ...» .

النهاية التى ينتهيان إليها — ينتهى بها الرواية كلها — تبدو مقطعة مبررها إيجابا «حدث» ينهى تلك الحركة الحرة للكاميرا ، فلماذا يبعد الحسانى الخنجر في صدره ، بين القويور ، على مرأى من رقية ؟ ، إننا لاثرى سببا مقنعا يدفعه لهذا الفعل العنيف ، بل وأجناه وقد ألف حيله بين السكر والفراغ وأجترأ الذكريات .

هذه العلاقة هى التى تتكامل في أصيلا ، وهى تشير — على نحو من الانحاء — إلى حقيقة تتردد في

الأدب المكتوب عن تجارب المغرب (والجزائر) بعد الاستقلال : والوصوليون والانتهازيين يستولون على كل مناضل الناس ويحملوا السلاح من أجله ، أما المجاهدون الحقيقيون الذين لا يقبلون بالتنازلات ، يتم إقصاؤهم ليعضوا في النسيان أو الخمر أو العهر أو اجترار الماضي . هكذا ضاع الصلاني وضاعت رقية .

بقية شخصيات الرواية مكتوبة بإيجاز ، ومة اختلاف في أهميتها النسبية ، بمعنى إن شخصيات منها كانت بحاجة لمزيد من الإفصاح ، وأخرى تقدم عنها الرواية تفاصيل مجانية كثيرة لاتضيف شيئا . ويبدو لنا الاستاذ عادل ، المعلم المصري ، وجه المؤلف المرافق بكل شيء ، ثقيل الظل ، لا يمل قول كلمات لاتمنى شيئا مثل حكيم أعور ، مشغولا بالتفكير في العلاقة بين الزمن والحركة ، يقف أمام البحر متسائلا عن معنى الديمومة عند برجسون ، ولولا مستدعياته عن خطيبته في القاهرة ل زاد ثقلا على ثقل .

في «دانشودة للسلطنة» يكتب الأستاذ يحيى حلى مشغوا أمراض القصة القصيرة التي كان يكتبها هذا الجيل (المقالات مكتوبة ومنشورة في ١٩٦٧) ومن بينها آفة الفقر اللغوي ، بمعنى أنهم «لا يجدون للتعبير عن معنى له أكثر من صورة وبالتالي أكثر من لفظ .. إلا لفظا واحدا لا يتغير ، يستخدمونه في جميع المواضيع حتى إنه يتكرر في القصة الواحدة أكثر من عشرين مرة : ودلف إلى الباب ، دلف إلى الفراش ، دلف صلبا ، ودلف مساء ، دلف وهو متعب ، دلف وهو نشيط ..» ، ويكتب — في مكان آخر — أنه ظل يقرأ هذه الكلمة في أعمال عدد من الكتاب حتى أحس بأنه يقول لنفسه بعدها ، «وها أنا أدلف إلى قرائي !...»

وقد أحصيت عشر مرات يستخدم فيها جميل عطية دلف ودلف في الصفحات الأولى فقط من « أصيلا » ثم ضجرت فلم أوصل الإحصاء !

قلت إن جميل عطية قد أصبح له حضور واضح في الواقع الأدبي المصري رغم مفاء الاختيارى في سويسرا ولعل هذا القول مرده رواياته الثلاث التي نشرها خلال السنوات الخمس الأخيرة ، « البحر ليس بملآن » ، ١٩٨٥ « و » النزول إلى البحر ذات لسنة ، ثم ١٩٥٢ ، في يناير تموز ١٩٩٠ والروايات الثلاث منشورة في القاهرة .

ولعل الأولى منها أقرب إلى «أصيلا» منها إلى المعلمين الآخرين وربما كان مبعث هذا الحكم عندي أنها روايته الوحيدة المكتوبة بصحير المتكلم وتعود لمعظمها — حول خبرته الشخصية في مدن المغرب ، مع صاحبة الغريبة ، وإنني أرى وجه الكاتب فيها يخالف دائما وراء قناع الراوى ، حتى في ملامحه الفيزيائية (يكتب جميل على لسان راويه : « إنني اسمع البشرة وسيم الوجه زائغ العينين قصير القامة ، غير أنني قليلا ما أتبين أنني قصير القامة ، وأرتب فراغت القوام في شرفة ... » ثم هوراو « مثقف » وأع يوحى قاصر على تحليل مشاعره ، والنظر في أفكاره واقتناعاته وروايته مزيج متناسك من ذكريات الطفولة والصبا في الحى القديم ، وحاضره المعيش مع صاحبة السويسرية في مدينة « بازل » ذكريات الطفولة والصبا في حواري « مصر القديمة » إلى جوار الكتائب وجامع عمرو ، وهي ذكريات — في عملها — داعية للإحباط والألم ، فهو يذكر موت صديقة صباه بالسل ، ومعرض صليقة مرضيا معلبا حتى منعت أمه من رؤيته ، هو ذاته لم ينبع من المرض : « وأنا الصبي البكرى في العائلة

أولد عليلة ، وتبيع أمي قطعة حل وأندابوى حتى أهود
قادرا عل المشى وقد تعافيت ، وأصبحت كثير الثثرة ،
ضعيف الزراعين ، قصير القامة . . »

وتتخلط ذكريات الفرد بذكرات الوطن : وتنتهى حرب
٥٦ فجأة ، ويملأ الأساطير السباه فقد خرجت مصر
متصرة ، وعصر للمعجزات باقى إلى الأبد ، فالحق فوق
القوة ، وهزم أبناء الفلاحين الحظوة الجوى ثلاث
دول . . وقبل ٥٦ كانت ذكريات ٤٨ : « كانت
الحكايات تدور فى المدرسة حول الفالوجا والضبغ الأسود
ويطولات أخرى والحكومة تجمع سيارات النقل من
جراجات ، متقرب من سائقى السيارات ونحلوهم
بيننا نختف فى الطرقات بفلسطين ونحلم بالطولة » من ٤٨
إلى ٥٢ فى ٦٧ وما بعدها يصوغ الروى رثية : « عقل
مشدود إلى أيام طفولتى وصباى وشبابى ، وصوت ناسر ،
وهو يلدركلحيط فى حقول العامة ، ويعد فى داخل أنا
أيضا ، وعصيبى بالزهو والخوف ، أراه وهو يتحدث فى
المباني إلى العامة ويخطب فيهم ويحملنى أحلامى بعيدا معه
فوق بساط من الكليات الدافئة ويملا رجال الأمن
الطرقات ، يتخفون فى النواصى ، ويصعدون إلى الباصات
الحكومية ، ويتحدثون إلى العامة ، ويأخذونهم إلى الجحيم
فأحس بالخوف .

ويقول لنا لراوى إن من أعاجيب مصر أنه هو - الفقى الجائع
إلى الطعام فى طفولته - وابن العائلة المطحونة فى دولة
الاحتياجات الصغيرة - قد تحصل حل متعة السفر ومتع
أخرى ، سافر أولا إلى المغرب حيث عمل معلما (رواية
أصيلا) ثم أسبانيا حيث تعرف على صاحبه السويسرية
للمرة الأولى : أشبيلية : قرطبة ، غرناطة ، قصر
الحمره ، حدائق الأخضر الدا ، موسيقى دى فانيا ، عيون
لها ، استدارة الأرداف ، حلاوة اللغة الأسبانية وأتت إلى

مائلتى وجلست وذات صيف دعته إلى مدينتها
« بازل » المدينة التى حفر اسمها فى ذاكرة العرب بحروف
من الكراهية ، والكازينو الذى عقد فيه اليهود الأوائل
اجتماعهم لا يزيد عن كونه مطعا وبارا وقاعة صغيرة
للحفلات الموسيقية . . وما هو الآن - بعد عشرين سنة
من اللقاء الأول ، وبعد آلاف الأسياك التى قطعها
بالسيارات والطائرات يقم مع صاحبه فى بازل يشرب
القهوة بالكريمة ، ويدخن ويثرثر بالألمانية .

وطبيعى أنه يحس نحو بازل إحساسا متناقضا ، هو
الذى يقول فى مستدياته بوضوح إن فلسطين هى القضية
والحلم ، وقد رأى نفسه ذات ليلة . . فى أحد كوابسه .
وحيدا فى الضفة الشرقية بطارد دبابة إسرائيلية بالأسجارة
فقد متعة الحلم ، فى الحلم حين قال لنفسه : إن هذا ليس
سوى حلم يفتة ، وقد أصبحت الأحلام نزهة
الصباحية .

وتنتهى والبحر ليس بملان « حل رؤية مسرفة فى
التشاؤم : الراوى مولع بدراسة الفن البدائى والقبائل
الأفريقية وهو جالس فى مقفه فى بازل قال له رجل
عجوز : ماذا تقرأ ؟ مصورا قبل الطرخ ؟ ثم أضاف :
الحياة الحقيقية قبل الميلاد وما تمشيه هو الحلم ، وما هى
إلا سنوات قلائل وتبقى من الحلم وتعود إلى السيرة
الأولى . . »

ولا أحد يفرض حل الرواى رؤياه ، أو على العمل رؤية
من خارجة ، وهذه الرؤية هنا طبيعة تماما فى زمن الهزيمة
الشاملة والثورة المحاصرة فى كل مكان ، ومادام الراوى
يرى نفسه ، قطعة حجرية من مدينته ، عليها نقوش
فرعونية وقبطية وإسلامية ، ويرى أن فلسطين هى القضية
والحلم ، ويرى أنه كليا صمت شهريانو هب شهريار جانيه

يحتل الحكايات ويغتن القوم بالبطولات والفتوحات والفحولة الرومية ، فمن الطبيعي أن يصل لرؤية تلك ، خاصة وهو يعمل مرارات الماضي وإحباطاته على مستوى الفرد والوطن جميعا .

تلك الشبكة المتشبكة من الذكريات في مصر (الماضي) والواقع المعيشي في الغرب (الحاضر) تعيها أوشاب ، قليلة لم تتصهر في ذوبها وبقيت علقه ونفثة : ذلك الولد الشيق بالنساء ، والسعى إلى التمتعك بهن ، والتعلق بأذيالهن : عبايات ، وهوديت والراثة الأمريكية ، والاستاذة التي تدرس عصور ما قبل التاريخ ، وهذا الحديث الطويل عن المضيفات (ويكشف الراوى عن ولع بلون خاص من النساء فهو يرى أن هاته المضيفات فراشات ، أنغام طائفة ، لكنهن لسن ينسوة على الإطلاق) « أرى لنسوة وأهوص بهما وترن في أذن كلمة غراط البينات التي تطلقها أسى على النسوة ذوات السيقان الممتلئة والصدور البارزة .. » ولست أدري هل يتمنى هذا المشهد الفظ والبنى إلى هذا السياق أم سياق سواه ، وهو الذى يترقف فيه الراوى ليتأمل فتحة جاموسة تنبول أمامه ثم يقول لنفسه متفلسا : « إن أعضاء الذكورة أشد فتنة من أعضاء التأنيث عند كافة الحيوانات الثديية . فمن المؤكد أن ذلك التجويف المظلم ليس جيلا »

ومن المؤكد عندى أن هذا المشهد كله ليس جيلا ، وأنه بلذمة مجانية كاملة التواء .

الثاني يتمثل في أفكار الراوى وآرائه حول قضايا الفن ، والقبائل القديمة ، وعصور ما قبل التاريخ ، هي تتسم — مباشرة وبوضوح — للكاتب ، لا للراوى ، بمعنى أنها لم تفضت فلن تقل معرفتها به ، ولوزادت فلن تضيف شيئا لتلك المعرفة .

على مستوى آخر: من مستويات القراءة . فلعل هذه الرواية القصيرة (أقل من مائة صفحة) أن تثنى بالجهد الكبير الذى بذله أفراد من هذا الجيل نشأوا في ظل الفقر ، أو أدنى درجات السلم . ، لكنهم عملوا — بكل السبل المتاحة على اكتساب المعرفة والخبرة كي يصبحوا شيئا بين الكتاب والمبدعين .



في الروايتين الأخريين ، «النزول إلى البحر» ، « ١٩٥٢ » يتأني جميل عطية عن سيرة الذاتية ، ولا تعود خبرات حياته هي معينة الأول ، بل يتقدم من الذات نحو الموضوع ، من كتابة نص حول بطل ملتصق به ، نحو خلق عالم روايى كامل له أبطاله ، بخبراتهم وتكويناتهم الخاصة والمتفردة ، ويحاول الرواى بحث الحياة في شخصه ، فينجح ويفشل ، ومن ثم يكتسب بعضها حق الوجود حرة متكاملة نابضة ، ويبقى بعضها الآخر هياكل جوفاء أو أبنية فكرية جافة أو حلودا ترفضها معادلات شكلية في البناء الروائى .

وسط المقابر المليئة بالحياة والأحياء الغائبة في حضن الجبل على حافة المدينة وفي فجر يوم جديد ، سأل الدكتور صابر زميله وتقيضه الدكتور عزمى : هل نزلت البحر ؟ فلجابه زميله الغافل حيا يعنى: نزلته كثيرا يا دكتور ، أنا من أبنائه الاسكتلندية: قال صابر ، وهو يشير يده : « أقصد هذا البحر . البحر الممتد أمامنا ، بحر المقابر هذا هو البحر الحقيقى . الجسيم . فقراء جوعى . لصوص . أثرياء . تجار .. صهارات . شواذ غفرات . عالم غريب ومجنون وعلمه بالناس الطيبين » .

هذا هو العالم الذى يحاول جميل عطية أن ينزل بنا إليه ، ويكشف لنا عن بعض ما يدور فيه ، في فصول صغرية

متابعة ، يقدم لنا عددا هائلا من الشخصيات ربما أكثر من طاقة الرواية (١٦٣ ص) لذا سنفرغ منها ونجد أن بعض شخصياتنا بحاجة لأن نعرفه مزيدا من المعرفة ، لأنها تلعب أدوارا أكثر أهمية من غيرها الذي حطى من الكاتب بعناية وتفصيل ، بعبارة أخرى : ثمة لون من اختلاف النسب بين أهمية الشخصيات في عالم الرواية من ناحية ولقدر ما نعرفه عنها من الناحية الأخرى .

ونحن نرى الشخصيات الرئيسية في حاضرها وماضيها معا ، وقد اتبع الروائي تكنيكا يميل في الكشف التدريجي عن ماضي الشخصيات وسط أحداث حاضرها ونظرا لكثرة الشخصيات تتعاضد المستندات المتعلقة بماضيها ، وعليك - بعد أن تفرغ من الرواية - أن تعيد ترتيب الأحداث والمستندات كي تكتمل الشخصيات في حاضرها وماضيها جميعا (بل إن أحد الأبطال الرئيسيين في الرواية - لعله بطلها الأول - لا تكتمل معرفتنا به إلا بعد موته وفي الصفحات الأخيرة من الرواية) .

إذا قمت بهذا العمل ، المرهق والمتعب معا ، رأيت النزول إلى البحر رواية معنية بالواقع المصري وتحوالاته بعد ١٩٥٢ ، مرة أخرى هي تجربة الجليل الذي افتتح وعيه على ما حدث في تلك السنوات وعاش - في صميم وجوده - صعود نظام يوليو وجموده ثم بده انتكاسه ، وتلتحم الأحداث العامة والخاصة على نحو فريد وإن كان لا يخلو من قسر واعتساف في خواطر «لواظ» عن «سيد» وعلاقتها به نموذج هذا الالتحام : «قضى حياته عثا في كلية التجارة . نصمحته بدراسة الموسيقى ، لكنه انشغل بالعمل النقابي والائحاد الاشتراكي ، فضل طريقه وزاد شروعه وهذيانه : حرب ٥٦ هي ذروة انتصارات الثورة ، وفرة علاقتنا سويا وقد توجهنا بدخوله إلى .. بيننا ملاحظة المتقنين انتكاسة مثل هزيمة ٦٧ ومثل زواجي من حزة

بك ، طلاحي يمثّل في روعته حرب أكتوبر ، وزيارة القنصل المشتومة هي الستار الذي أسدل على الثورة ، وعمل لواظ وسيد والمحاضر والمستقبل .

كذلك كان الأمر بالنسبة لمقطب الثاني (ربما الأول) في هذا العالم الدكتور صابر : ابن عائلة غنية يتعلق عمله بالفراشة والمقابر حين تخرج من كلية الطب لم يكن هناك أطباء في المنطقة . لكنه أدار ظهره لأهله « افتتح عيادة على النيل ، ويرع في عمليات الإجهاض ومداداة البنات وإعادة عفتن ، وكون ثروة هائلة ، ودرس وتفوق وتزوج من علوية هانم وأصبح استادا ، وبعد موت عبد الناصر ، يهجر «دجته الدكتور علوية ، ويطلق عيادته على النيل ويعود إلى المدائن ، ويطن زواجه من صفية ، صاحبة مشاغل التطريز ، يتوج نزوله إلى البحر وبزواجه من صفقية ، ابنة المقابر هذا لكنها خاضت رحلة صعبة قبل أن تصبح جديبة بالدكتور صابر الذي

اعتدى عليها في عيادته وهي لا تزال صبية ، فعمرت حاجز الحفوف « وأصبحت شابة عتيبة عرفت أن قوتها ليست في أنوثتها ولكن في قوة شكيמתها ففجرت للعمل في المشاغل والبيوت حتى صلاتها السيدة الأجنبية فسلمتها اللغة الفرنسية قرارة ومخاطبة وكتابة . . » وافتتحت أمامها أبواب الحياة الموصدة وتزوجت من صابر وهي تعلم أنه متلود للموت .

العلاقة بين صابر وصفية توازيها العلاقة بين سيد ولواظ : عرفها في الجامعة ، هو طالب فقير يعمل في كراج ويمارس العمل النقابي ويسكن السل في صدره وحسب الموسيقى في روعه ، ولواظ ابنة عائلة مرفهة ، تلعب الاسكواش في ملاعب الجامعة ، ويعرفان مما تنظييات اليسار في الخمسينيات. وعصما تلاحق لواظ

هرب إلى المقابر مخفي مع سيد وعائلته أيلما قبل أن تمضي سنوات في المعتقل . في ذروة علاقتها اصطحابه إلى شقة صاحبة لها في الزمالة حيث دخل بها ، كما تقول ولا يعرف سيد لماذا لم يترجوها ، ولا لماذا كانت علاقتها الجسدية نزوة لم تتكرر !

خاص سيد بحرية العمل الخفي والسياسي ، داخل إطار الاتحاد الاشتراكي في الستينيات : « وفي احتفال سياسي للمعلم كنت مسرولا عن الحفل .. أهول ، أهد على التليفون ، أتلقي التعليمات ، أجرى وراء الوزير ، ونائب الوزير ، ووكلاء الوزارة والعسكر ورجال الصحافة ، أنلوهم الشكاوى الانتهاكات أقودهم إلى دورات المياه وأودعهم إلى المنصة .. وليس هو هذا فقط ما كان يمله ، بل إنه كان أيضا ، يجمع تقارير الرأي العام والنكات للقيادة السياسية كان يخل في عمله بالاتحاد الاشتراكي مشاكل الشعب والآلام وأحلامه .. وتلك القضايا الصغيرة التي تؤرقه ويضعها أمام القيادة السياسية .. » .

بعبارة قصيرة ، كان واحدا ممن استنصوا لأوامر الستينيات : وهم أن الاشتراكية يمكن أن تحقق على أيدي المعادين للاشتراكية ، وهم الأجنحة المتصارعة في قمة السلطة ، ووجوب دعم بعضها ضد الآخر ، وهم أن الشعب يمكن أن يمارس دوره من خلال الموظفين والأجهزة والتقارير . وهم أن « تحالف قوى الشعب العامل » يمكن أن يؤدي شيء غير قيادة هذا التحالف وتطويعه لصالح الأقوى والأكثر مالا وتقوذا وبها هو .. على فراش المرض وقد برزت ساقه ، في حادثة قطار ، يعترف بأنه قد أمضى عمره ولما « فلا أبناء الشعب المطحون بثورين ، ولا العمال حريصون على مصالحهم .. »

ولأنه لم يكن خائنا ، ولم يتعلم كيف يكون انتهازيا فقد انتهى بعد ٦٧ ثم موت جمال عبد الناصر إلى ما هو عليه الآن : استقلال من كل التنظيمات والنقابات والاحتمادات والاتحاد الاشتراكي وخرج إلى التقاعد وقطع علاقته بالجميع في محاولة للفهم ، لكنه لم يفهم .. ، وبما زال يطرح على نفسه وعيلنا ذات الأسئلة : لماذا يسكن الناس في المقابر بعد ثلاثين عاما من الثورة .. هل في الأمر كغز أبدي عصى على الفهم ، وإن المصريين لاستقبل لهم ، ويعيشون في لحظة أنية مستمرة لاتفارقهم باتراحها ، وفراقها ، لحظة لانهاية لها ، لحظة كالملاحة الواسعة سعة الأفق تفهم وهم : تحتها يتحتمون عن الأجداد ، والتراث ، ويتكاثرون ويموتون كديدان الأرض ؟ .

في مواجهة تلك التساؤلات ، وكجواب عنها يقدم الدكتور صابر بعد أن تعلم ويبلغ أقصى درجات المعرفة المتاحة ، أدار ظهره للعبادة الفاخرة وانفصل عن زوجته استاذة الفلسفة ونزل إلى البحر : عاش وسط أهله الفقراء ، يداوى أمراضهم ويستمع لشكاياتهم ويولد نساجهم بل ويمضي في ذلك الاتجاه حتى يبلغ دعوى عريضة لاستطيع أن يقيم عليها الدليل : في شك في جدوى الهجوم على السرطان بالجراحة « الأطباء يستمعون إليه ولا يفهمون مقصده تماما يقول لهم : علينا مداواة هذا المرض بذات الوسائل التي اتبناها القديماء ، بالاعشاب والمسكتات ، والوصفات البلدية .. قال له كبير الأطباء سلخا : « يبدو أنك تفتير كثيرا منذ عبادة المدافن .. قال له الدكتور صابر وهو مهووم بالأم المرضي : نعم يادكتور تعلمت أشياء كثيرة منهم تعلمت أن لبن الماعز يشفي ، وأن الجراحة هي قلة الحيلة .

الا يبدو للدكتور صابر هنا أكثر تخلفا من سلفه القديم الدكتور اسماعيل بطال فتدليل أم هاشم ١٩٤٢ ، هذا

الأخير لم يفكر في التخلي عن العلم أو طرح أساليبه ومنتاجه أو إنكار قيمته، لكنه أضاف إليها شيئاً بكلمات يجيبى حتى : «استمسك من أعاءه بروحه وأساه وترك المبالغة في الآلات والوسائل اعتمد على الله ثم على علمه ويديه ، فبارك الله في علمه ويديه».

«كانت مشكلته ذات طابع حضارى (المزاوجة بين الإيمان والعلم ، وأقرأ أيضاً : الشرق والغرب) أما مشكلة صابر فهي ذات طابع اجتماعى — طبائى رغم ذلك فهو يمشى إلى الحد الذى يكاد أن ينصف فيه قضيتة تماماً ١ .

لكن هذا المدى الذى يمشى إليه ليس سوى وجه من وجوه المبالغة في تصويره . بعد موته المفاجئ وغير المبرر (لم يجد الروائى تبريراً لموته ، وهو في أوج عطائه ، وتحقق قدراته الصمعية والعقلية سوى ميرور وراثى غامض مات إخوته الذكور في هذه السن ، في فراشهم بدون شكوى) يتردد وصفه بأنه «ابن موت» هذا التعبير العامى يترجم إلى صياغة تحطه — بتعبير تشيكوف — اكبر من الحياة ، ولعل هذا يمثل في المبالغة في تصوير أماكن عليه قبل أن يقرر النزول إلى البحر مرة ثانية وفى تحلقه ، الكامل ، في كل ما فعل وقيل سواء وهو خارج البحر ، أو وهو يخوض عيابه .

هذا الموت غير المبرر ، كان ميرور الروائى لكتابة أجمل مشاهد روايته على الإطلاق ، أعنى مشهد توزيع الدكتور صابر إلى مقره الأخير (ص ١٤٧ وما بعدها) وقد ألفه فيه من «الفلوكلوب» المصرى المتعلق برفض الميت أن يدفن قبل تحقيق رغبته الأخيرة . وهذا ما فعله الدكتور صابر ، وهو درسه الأخير . الخوض في البحر إلى النهاية . دون رغبة في الخروج منه ، والغوص في مياهه دهن وجل ، وهذا فقط

ما يهب المعنى لحياة بلا معنى . وهو الجواب عن كل الأسئلة المعقدة التى يطرحها سيد على نفسه وعلينا .

هذان الموقفلان ليسا كل المواقف المتاحة أو الممكنة ، والروائى حريص على أن «يمسح» الواقع وأن يجعل من عمله «شيئاً بالمواقف المحتملة تجاهه — هكذا يقدم الدكتور عزمى وجلفدان هائم من ناحية . والدكتور صادق من الناحية الأخرى : في البداية نرى الدكتور عزمى خفيف الرأس ضحية عيب العائلين الشطار : يضطرب لحادثة صغيرة من حوادث العمل ، فيهرع إلى صابر ، ويقضى إليه معه في عيادته وسط المقابر ، يكون من نصيبه فيها أن يعين امرأة على ولادة طفلها فتسميه باسمه ، ويكون من نصيبه فجر اليوم التالي أن يلتقى بجلفدان هائم الشاب الجميلة المتعلمة الابنة حفيدته الباشا التى تلتى لرعاية مدفنه الكبير مرة أو مرتين كل سنة ، وما أسرع ما تحمله في سيارتها إلى المدينة ، وما أسرع ما تدعوه للقهوة الصباح في قصرها ، باختصار : ما أسرع ما يقع في هواها ، ويقرر اتساعاً زيجة له ، وهذا ما يفعله تماماً بعد موت صابر ، وبعد أن قضى أسابيع قليلة يشرف فيها على عيادته وسط المقابر «إذا كانت الصياغ ضالقة من المعنى فليجعل لها معنى بالزواج من جلفدان هائم واقتراح عبادة فأخرة على كورنيش الإسكندرية» .

والحقيقة أن موقفه من ثورة يوليو : معارساتها ، وشعاراتها ، وأوضاع من البداية فحين ضاق بالعائلين والشطار حسب جام غضبه على الفقراء والمستشفيات المجانية مكان فمه ملوفاً بالمرارة فيبصق بصقة هائلة ، في الطريقة من وقفته إلى جوار المصح قاتلاً . «انظروا . اشتراكية ! .. وهو حين يدخل قصر جلفدان هائم يعيده الهدوء السابغ إلى صباه وينقله فحمة الحمام إلى عالم ٤٣

أخر كان علي مقربة منه ، أما صمعه الطعام الواسعة التي تتدلى الثريات من سقفها للذهب والملاحة الكبيرة التي تتسع لخمسين شخصا والمطبخ على مقربة وبه أدوات كتلك التي يراها في الفنادق ، فقد جعله كل هذا يدرك «ما تعني كلمة باشا في ذلك العصر ! بعد القهوة والحمام والطعام كانت النجوى والمكاشفة . وابن ؟ في حديقة الحيوانات المحطة التي ألقى الباشا صمعه في إعدادها » حديقة مفروشة بالنباتات الصنعية من الأدغال والحشائش تماثل الطبيعة التي تمرح فيها هذه الحيوانات ، مجموعات ضخمة من الذئاب والتماسيح والغزلان ، والثعابين الأفريقية الضخمة والنسور والصقور والطيور النادرة .. « في هذا الموقع بالذات ، وسط الحيوانات والطيور التي فقدت الحياة منذ زمن بعيد ، والتي عني بجمعها الجهد الكبير ، الذي فقد الحياة أيضا منذ زمن بعيد ، يتطالع الهوى الطبيب الذي يوصق على الاشتراكية ، والفتاة الجميلة المترفة ، خريجة الآداب الراقصة للعمل ، سليلة الأرستقراطية البائدة ويتفقان على مواصلة رحلة الصعود معا ، نحو التمسيد في الواقع الجديد . لا هيجب أن جعل لها الروائي اسما دالا بجلفدان ماضي» وأراد به أن يقول إن السادة القدامى ساعون للتمسيد من جديد ، وإنهم يتحالفون ويتصاهرون مع أبناء الطبقات التي تليهم في الماضي والحاضر جميعا .

أما الدكتور صادق — أصغر إخوة لوالده ، فهو دكتور في المال والاقتصاد كان له ماضي سيئ يساوى ، ما أسرع ماضيه : وأمام فهمه وتخلي عنه ، وبخى يصعد لى ظل النظام الجديد حتى تولى مسؤولية إحدى شركات الانفتاح . كان ذلك ومفاوضات لك الاشتباك الثانية في طريقها ، أدرك سيد بظفرته أن صفقة من تاريخ البلد تطوى على مهل ، لتفرد صفحة أخرى ، فقال له وكانت

يفرأ القريب : قريبا سيأتي اليوم الذي تصبح فيه صديقا للصهاينة حين تفتح لهم سفارة في القاهرة . «ولأنه كذلك بزغ نجمه وسطع في سماء المال والاقتصاد، وتزدبت شائعات حول توليه الوزارة ، وما هو اليوم في قاهرة المكاتب مكيفة الهواء ، وتلك انشغالاته كواحد من نواب الانفتاح : وإنشاء مصانع مياه غازية صالحة للشرب صيفا وشتاء ، إزالة أحياء شعبية قديمة وبناء ناطحات أبراج سكنية فاخرة ، فتح طرق سياحية .. قروض ، تأجير سفن ، تزويد الأحياء الشعبية بالآيس — كريم ، عسولات ، مستنصرين ، سمسمرة ، نصابون ، مرابون «وحين يره سيد في غواطره تلحقه فكرة ثابتة ومحددة : تلك الطبقات المسحوقة فيها أزيجة وضعة وتلتصق كالخفافيش !»

إنما على هذا النحو يكتمل بثبته الشخصيات الرئيسية في العمل ليعبر عن مختلف المواقف إزاء الواقع : ثمة صابر وسيد وصفي وواحد — رغم تفاوت خبراتهم — يتلقون على ضرورة النزول إلى البحر والوخز في عبايه ، في مقابلهم يقف عزمي وجلفدان وصانق وآخرون . ومن حول هؤلاء وأولئك حشد من الشخصيات من أهل المقابر : الندابتان المحترفتان ، وفطارة والحاج إسماعيل وامراته ، وأبو سيد وامه وامرأة أبيه الشابة .. الخ .

لكن الرواية — كما سبق القول — تعاني اختلالا في درجة الاهتمام التي يوليها الكاتب لشخصه الرئيسية والثانوية أو لنقل الشخصيات التي تضى ضرورة اتخاذ موقف من الحياة والواقع ، وتلك التي تتحمل أعباءها دون ميالة ، بعبارة أخرى نحن نجد من الكاتب اهتماما زائدا بتفاصيل حياة شخصيات لا ترتبط بالصور الأساسية

الأخرى وتطلب منه القيام بفريزتين تضيق لها ، فقال لها متأنفا : «الولادة طبيعية ، قالت الأخرى «أنت فاهم ، وكاد يقول لها إنه لم يعد يفهم شيئا ..»

ويدورى أكاد أقول إننى لا أنهم سببا ولا وظيفة لمل تلك اللفظة في التصوير والتعبير .



ثم كان أن حشد جميل عطية قواه جميعا ليكتب أهم أعماله وأخيرا ١٩٥٢ — ١٩٩٠ .

هى أهم أعماله عندي ، ترسخ فيها تحولها عن الذات إلى الموضوع ، ولأنها تطمح لأن تقدم «معادلا روائيا» لتلك السنة الحاسمة في التاريخ العصري التي تحمل الرواية عنوانها ، فطبيعى أن يتسع عالمها ، وأن ترهب أقالها وأن يتجسد فيها ولع الروائي بأن يقدم ، «شيتاء» لشخصيات تعبر عن مختلف المواقف تجاه الواقع الموار بمعامل السخط والثورة ، شخصيات لاكتزمت «مصرية» الواقع التاريخي ، لكنها قادرة على أن تستصلى جوهره ، وأن تستعطر دلالاته ، وأن يبيى هذا الواقع التاريخي مثلا دائما في خلفية الأحداث والوقائع .

بعبارة أخرى : نحن نجد في ١٩٥٢ ، نوعين من الشخصيات : تلك التي يلتزم الروائي بأن يقدمها داخل إطارها التاريخي الموضوعي ، الضارب بجذوره إلى قلب تاريخ مصر المعاصر ، والنوع الثانى إبداع روائى خالص حيث تخفف القنود التي تثقل الروائي ، فينطلق إبداعه حرا ، يصوغ شروط الشخصيات ويمحاول أن يملأ اطرها الفارغة باللحم والدم والأفكار والمشاعر والطموح والتحقيق فيصيب النجاح حيناً ويخطئ حيناً آخر . النوع الأول يتمثل — بوجه خاص — في اللواء «نوحيس

للحركة في الرواية (وهو عندي الموقف من الواقع الذى يحدد دوافع الشخصيات ، ويجعل التمايز بينها له منطقته وضروته ، ويدونه قد يتحول العمل كله إلى فوضى من الشخصيات والأحداث لا تكفى وحدة المكان كى تجعل له بناء مكتملا) ، قد تكون تلك الشخصيات — أو بعضها على الأقل — «طريقة» في ذاتها (أندابتان المسترفتان ومضى كل منهما ، الخواجة جرجس الذى يبيع الأوراق والجثث ويوحد بين الممرضة الجميلة والعذراء ، و«شطارة» هذا اسمه وصفة مايفعل أيضا ، حتى يلف به المرض المياغت ثم الموت المبرر دون أن يصيح واحدا من «شطار الانفتاح» ، وأن يبرع في تلك الأعمال التي ندر مالا ، ولا تتطلب جهدا .. الخ) ، لكن وهن علاقتها بالحركة الرئيسة في العمل يبقيا تنوعات بارزة لاترتبط به ارتباطا عضويا . كذلك الأمر بالنسبة لمشاهد عديدة يتوقف الكاتب أمامها بآثاءة وتقصيل حتى تحس أن استغراقه في المشهد قد أنساه قدر أهميته أو عدم أهميته في سياق عمله (خذ مثلا واحدا تلك الصفحات الطوال — الفصل (١٤) و (١٧) و (١٩) — عن ذهب نسوة المقابر إلى التليفزيون ومشاركتهن كشخصيات صامتة في إحدى الحلقات .)

ولاتخلو الرواية كذلك من ، «أرشاب» ذات طابع جنسى ، يولع بها جميل عطية ولا يتقل عنها أبدا ، من ذلك تصويره — بالحركة البطيئة — لعملية المضاجعة داخل وسط المقابر ، أو مايتعرض له الدكتور عزمى بعد أن أتم معاونة المرأة في ولادة طفل سليم البدن .. المرأة تمس بالخبول وهو يتفحص شديها .. حتى قالت الأخرى بصراحة «الدانية تدعك صدرها بحجر الجبن .. سال في دهشة : لماذا ؟ قالت الأخرى ضاحكة : «حتى لايتهدل الصدر وأنت فاهم ..» حين هم بالخروج اقتربت منه

وماتلاها من حريق القاهرة في «السميت الأسود» السادس والعشرين منه ، فهذان الحدثان في بؤرة العمل الروائي ، يؤثران في كل شخصياته وأحداثه ، ومن ثم يمكنك القول أيضا أن الروائي قد اختار أن يسجل احتضار النظام القديم ، أكثر مما اختار ميلاد النظام الجديد ، حتى حين شاء أن يصور ماحدث بعد ٢٢ يوليو قدمه لنا من زاوية ضيقة ومحدودة هي وقته على تلك الأسرة الإقطاعية أولا : وعلى من حولها ثانيا .

ومن الحق أن نقول إن تحقيقه لهذا الحدث — أعني حريق ٢٦ يناير — كان تحقيقا شاملا ، يصدر عن فهم صحيح ، وينتهي لذات النتائج التي انتهى لها مؤرخوه (د . محمد أنيس ، جمال الشوقاي ، طارق البشري بوجه خاص) من أنه نتيجة تواطؤ بين الإنجليز والسراي . ويعد أن اندلع الحريق كان حتما أن يتدفع إلى تاجيغ نارهِ موقدون وغاضبون ومسلطون ولأسباب شتى ، ثم أن يتخذ ذريعة لإيقاف الحركة الوطنية المشتعلة في منطقة القناة : ومصلحتها وخفقتها في القاهرة ، وتهديد الأرض أمام اتفاق جديد مع المستعمر حتى قام رجال يوليو فاشعلوا الثورة أو سرقوا الثورة على خلاف في الرأي قد لايعتينا الخوض فيه هنا والآن .

والإطار المكاني للحدث الروائي هو وأساسا عربة عويس : قصر اللواء ، ودار الصمة ودواره ، وسكك العربة ، وحقولها ، ولانها قريبة من القاهرة ، فإن يوسع أبطلها أن يتحركوا نحو الجيزة ثم قلب العاصمة ، أما مستدعاتهم فهي تعلق حرة في الزمان والمكان . في هذا الإطار يحول الروائي أن يصر شخصياته أن يقول من خلالهم وعن طريقهم رسالة العمل كله — هنا — في عربة عويس — إضافة لسكانتي القصر من أجيال متتالية ،

باشا : ياور الملك ، والضابط الخطير في النظام القديم ، والإقطاعي الذي يملك عربة عويس باشا : في طريق الأهرام بالجيزة ، على مقربة من القاهرة يملك أرضها وحدائقها المثمرة ، كما يملك حياة الناس وأقدارهم فيها ، وهو لايزال من المؤمنين بأن «الفلاح» ليصلح جلده إلا بجلده .. ويضع إيمانه موضع التقليد : فيجد فلاحيه بقسوة ، ومن حوله أمراته شويكار هائم ، وابنته جويدان ، وأخوه حدى بك (تنويع آخر على ذات اللون ورغم الاختلاف) ، وعشيقته الأميرة عليّة سيف النصر ، تلك شخصيات مغروسة في قلب تاريخ مصر الحديث : جاءت الثورة للجد الأكبر عز الدين الخديوي إسماعيل ، وعمل الأب على ترسيخ السلطة وتوسيع رقعة الأرض ، و خاض صراعا دائما مع عائلات الفلاحين في المنطقة ، بعده جاء عويس ينهج ذات السبيل ، مدعوما بقوة «السراي» وبعمله قريبا من مجالته، كذلك زوجته : كان أبوها أميرا من أنصار الخديوي عباس حلمي الذي نفاه الإنجليز عن مصر ، وظل بصحبته حتى مات في منفاه . باختصار هي نماذج ممثلة لإقطاع نشأ في حضن الوالي — صوبيا كان أو ملكا — ومن ثم بقي مرتبطا بالقصر متصافا مع المستعمر يستمد قوته ودعمه من حكمه المطلق ، يقوى بقلته ، ويضعف بضعفه ثم ينهار — أخيرا — بانتهياره ..

ولئن كان الإطار الزماني للرواية هو العام الذي تتخذه عنوانا لها إلا أننا نجد شمة تركيزا واضحا على أوائل هذا العام ، لا منتصفه أو نهايته ، حتى يمكنك القول — دون تجاوز — أن العمل كله يكاد أن يكون ، تحقيقا روائيا لما حدث في يناير ١٩٥٢ : المواجهة بين رجال الشرطة المصريين وقوات الاحتلال البريطاني في مدينة الإسمايلية في الخامس والعشرين من هذا الشهر ،

في بيته مع امرأته ومع ابنة عمه امرأة العدة ، ومع اليانسا يتصدى لبطشه دون أن يستقظه ، يخبره المنشورات والصلاح ويسعى لتنظيم الرفاق ، ويسعى في الحرب الصغيرة ، محترما ومروءيا من الجميع ، لانه كذلك فطيمى أن يكون من أول ضحايا السكر ، وأن يعرف مصسرات الاعتقال ، في عهدهم كما عرفها في عهد الملك ، لافرق ، طالما بقى له رأى مستقل يحرص عليه ، وطالما بقى بعيدا عن جولة المهللين والمصلفين ، والرواية كلها تنتهي وعباس في المعتقل بعد قيام الثورة ، يرفض أن يتكلم فلجأ إليوزياش أنور عرفه (اسم مركب من اسمين حقيقيين يعرفهما تاريخ تلك المرحلة المبكرة من حكم العسكر : أحمد أنور وحسين عرفة) إلى العنف : أعد طابورا مسلحا لضرب النار في صحراء مصر الجديدة ،

وطلب من عباس أبو حميدة أن يسير عدة خطوات ، وانطلقت حوله الأعمرة النارية من كل جانب ، وعباس يتابع سيره في ثبات وثقة ، وبعدما التفت إليه قائلا : يا عرفة بك ، أنت لن تقتلني وأنا لن أعترف .. ،

على هذه السطور تنتهي ١٩٥٢ ولكن هذه المرة لن يتحقق ما قاله عباس ، سيقتل رفاق له ، كما سيترف رفاق لآخرين ، لكن هذه قصة أخرى .

وإلى بيت عباس في عزبة عويس ، ثلجا الدكتور أوديت الرفيقة المناضلة في تنظيم تروتسكى ، وابنة سيد أحمد باشا الوزير السابق الذى أضجرت الاصيب الساسة الحزبيين فاعتزلهم ، وهين للاحق أوديت تهرب إلى بيت عباس ، حيث تعيش باسم صباح ، الفتاة القادمة من الإسكندرية ، (تذكر أن لوحظ لى حقت أيضا فهيرت إلى بيت سيد في المكابر حيث عاشت باسم آخر في «النزول إلى البهر» بقاتتها رغبته في معرفة ما يحدث

وخدمهم وخصيانهم وزوارهم . ثمة الشخصيات التى ينطلق الرواى حرا في خلقها : دون أن تلبيده حقائق تاريخية بعينها : عكاشة المنفواتى ، مرجان السقا وابنة كرامة ، العدة وزوجته ستهم ، زاهية التى تشلق على كرامة بعد أن جلده اليانسا ، فتمتصه جسدها ، وتجعله يفتصبها في أريحية غريبة وغير قابلة للتصديق ثم تلك للشخصية التى أعتبرها تمثل تطورا عاما في سياقها : عباس أبو حميدة الفلاح المستتر الذى عرف تنظيمات اليسار في تلك المرحلة وفى أتونها انصهرت تاراته الشخصية من اللواء عويس وعائلته فارتفع من الخاص إلى العام ، من قضية فرد لقضية وطن في ظل مرحلة تاريخية كاملة : هي في شبابه كان يسمى للانتقام من اليانسا ، لكنه بمرور السنوات فارلته شهوة الانتقام وصلت مداركه الأيام ، فاصبحت قضية توزيع الأرض على الفلاحين شاغله الأول والاخر ، واصبح على قناعة بان القضية الوطنية ليست قضية دم ولكنها قضية بناء ... ومنذ إعلان إلغاء المعاهدة وهرمشفل بما يجرى من أعمال نضالية وقد تمكن من تجميع مجموعات من الشباب من خارج العزبة .. ويوه في الأيام المقبلة بعد الانتهاء من قضية تأسيس اتحاد العمال السؤال منهم .. هذه هي مشاغل عباس أبو حميدة وهو متجه إلى البندر ، وقد وعد رفيق له بعده بمشور عن ثمر في الجيش وقال عباس أبو حميدة لنفسه ، إذا انضم الجيش إلى الشعب في جبهة واحدة فلن يستغرق طرد الملك سوى عدة ساعات .. .

والد صدق مقالته عباس لنفسه كما نعرف . المهم في هذا النموذج الجديد أنه — على خلاف أسلافه ، خاصة في أعمال عبد الرحمن الشرقاوى — ليس موقفا للمؤلف يريد الفكره ، لكنه يحيا حياته الحرة المعلقة ونحن نراه

نحو شارع الهرم يوم الحريق ، وبتعبها في صلاة ..
سويدية تعرضت لضربة حجر أفلقتها وعيها ، وحين
حملت إلى صيدلية قريبة فلجأها الحاض ، وكشفت
الدكتورة لوديت عن حقيقتها ، وبدون ميالة بما
يهددها : «مجازفة لكنها قبلتها راضية فأعلم إنقاذ
حياة إنسان من الخطر لايجوز الهرب ..» وتسلط كافة
الدعوى والشعارات إذا كانت تضطر الإنسان إلى خيانة
مبادئه ومثله ومهنته .. والمهم هنا أن الروائي يتكأ طويلا
عند تلك السائحة السويدية المتخصصة في علم الآثار
المصرية ، ساندرا التي أصرت على أن تصحب لوديت
معهما حيث تقيم في السفارة السويدية بعيدا عن
الملاحقة ، ولأنهما لاتفعلان شيئا سوى الحديث وقراءة
الصحف فلنن تعرف ماضي ساندرا وحاضرها معا :
«قالت ضاحكة إنها لاتعرف والدأ لابنها ففي بعض
الشهور من السنة تغلبها نزواتها وتدفعها للقاء العديد من
الرجال وفي الأسبوع الذي اعتقدت أنها حملت فيه تنقلت
بين ثلاث عواصم عالمية وأقامت علاقات جنسية مع عدة
رجال ، وعندما شعرت بأعراض الحمل قررت الاحتفاظ
به ..» والحقيقة أنني لا أجد لهذه الشخصية وظيفة
تؤديها في المشروع الروائي سوى أنها تعكس صورة
مقلقة للحرية التي تتم بها المرأة في الغرب المعاصر
والدتها على التفتل بين العواصم وإقامة العلاقات
الجنسية بمن تهوى ، والاحتفاظ بطفلها متى شاءت .

إن أضفت إلى شخصية ساندرا شخصية أخرى
يحتل بها الروائي أعظم الاحتفاء .. ويرسم لها صورة
شخصية بالغ في تجميلها هي الفتاة الإنجليزية مارجريت
سكلير المعادية للإمبراطورية البريطانية ، عشيقه اللواء
عويس باشا : كانت على موعد معه في كلوب محمد علي يوم
السبت الأسود لكن النداء اشتعلت فيه النار .. حاصرت

من كانوا يذاعه ويهاهى في المستشفى تلقى ساماتها
الأخيرة وتناول لعبة الأقدار العابية معها : طوبت
مارجريت في بلدان كثيرة ، وشاهدت لحظات ميلاد ، في
الهند ، كانت أشد إثارة لها هي لحظة تنازل الحاكم
البريطاني رونغ العلم الهندي ، وفي مصر كانت ترتب
لحظة انسحاب القوات البريطانية من القتال ، حين
اقتربت اللحظة أوشكت أن تمسه بها أفلتت منها
واشتعلت الحرائق في جسدها : فإذا ماتت ستظل روحها
تحوم حول فوانيس النور ..» وفي لحظات إفاقتها القصيرة
قبل موتها تهوى بأوراقها وتكتبها لعويس باشا كي يعمل
على نشرها ، ويكون عائدها لعلاقات ضحايا مجزرة
الإسماعيلية ... أما معتكاتها في إنجلترا فتعوى بها
لجسميات مكلفة الاستثمار في أفريقيا وآسيا .

أقول أن الفن اختيار .. وحين تجد هاتين الشخصيتين
تحتلجان من الروائي يمثل هذا الاهتمام ، فلا بد أن يعنى
شيئا .. ولعل هذا يقضح إن ألقينا نظرة مقاربة إلى
الشخصيات النسائية في عزية عويس : ستهم ، امرأة
العمدة الجميلة ، القاسية ، حبيبة عباس في صباه ، يذب
مرض الجرب إلى جسدها ، وتعامل عاكشة المغنى بسادية
وأخسة فقهنيته وتكرهه بالانزاع ، ثم زاهية ، الفلاحة
المعمدة التي تكسب قوت يومها بالعمل في الحقول أو
الببوي ، تشفق على كرامة ، طالب الثانوية بعد أن يجلده
الباشا ، فتبهه جسدها ، وتجعله يفض بكارتها ، وتحمل
معه ، وتصر على الاحتفاظ بجنينها (الذي قالت أنه
سيكون وادا ، وسيسميه محمد نجيب) وتفكر في الهروب
من القرية ويمينا على هذا التفكير كرامة نفسه ، الذي
يعترف — بصفاقة نادرة — بأن فيه بذالة متناهية ، حتى
تلتطمها الدكتورة لوديت التي تتخلف معها . هاتان
شخصيتان زائفتان لاتبدوان لنا مفتعنين ، لا مسك

سبتم تجاه عكاشة ولا تلك الأريحية القروية على فتاة أمية معدمة في ريف مصر قبل أكثر من أربعين سنة . يزاد التناثر في شخصيتها حين نراها تسلك مع كرامة مسلكت قد لا تقوى عليه عاهرة محتلة (راجع ١٠٥ ، ٢٤١ بوجه خاص) الشخصية النسائية المصرية التي يتماثل معها الراوى (دع الآن الأميرات وصاحباتهن) تحمل اسما أجنبيا وهى جزء من تلك النخبة الخاصة جدا من بنات الأرستقراطية المصرية الثلاثى عمران: تنظيمات اليسار (الترينسكية) قبل ١٩٥٢ .

باختصار : إن الروائى يقصد قصدا واضحا إلى إضفاء هالة من التميز والقبول حول النساء الأجنبيات ويسقطها عن المصريات ، وأمل هذا يتسق مع مجمل النظر إلى الواقع المصرى الذى تمكسه الرواية من حيث العلاقة بواقع الغرب (التقاء بوجه خاص) ومسترسيف (اقرأ : سكيف) أستاذ الأدب الإنجليزى بالجامعة آنذاك له حضور قوى في العمل كله ، وقصيدتنا البيت ، « الأرض الخراب » والرجال الجوفاء يتغنى ببطورهما الجميع : أستاذ الأدب ومارجريت سنكلير ، وكرامة بين سرحان السقا وعباس أبو حميدة جميعا بغير تمييز ١ ..

وليس هذا غير وجه من وجوه الخط والاسستلاب . من ناحية ثانية فإن ولع الروائى — الذى رأينا له صورا فيما سبق — بالجنس : أعضاء وممارسات سوية وغير سوية على السواء يتبدى في هذا العمل فوضه ما يكون : يل ويقود الروائى لأن يفرد فصولا في روايته لبحث كامل عن إخصاء الرجال ، تقوم به زميلات الأميرة جويدان في الجامعة الأمريكية ، وتتخذن — حالة نموذجية واحد — الخصيان اللذين في قصر الباشا فيسكنه ، ويمسكن به عترة ويجربنه من ثيليه كى يصورن مابقي من أعضائه

الجنسية التي تم إخصائها وهو ظل قبل تدريبيه على الخدمة في القصور ، ويمسكن روايته .. ويخصص الروائى صفحات طويلا لعرض البحث ومناقشته في الجامعة وهو يبدو مبهورا بهذا العمل كله ، وبالمنهج الذى يستخدمه الأستاذ في مناقشة طالباته وطلبتة محطلة ساخنة مثةمة من حلات البحث ، فخلطت فيها الآراء وتشعبت فيها الأقوال ، وطلبت فيها الأمانى بعالم أفضل وحياة مثالية أفضل ، وهففت غشة محطلة في سموات الفكر الرجبة ، فاحسنت بسماعة ثلاثت نظرات الدارسين والأستاذة وقد أشاد الجميع بالجهود التي بذلتها جماعة الطالبات ..

مرة ثانية : ليس هذا وجه من وجوه الخط والاسستلاب : المجد للخدمات من الغرب والمقدمين كذلك ، أساذة ومنهج . غير أن الهوس بأعضاء الجنس وممارساته يتبدى في أحداث ومشاهد عديدة أغلبها مجاني ، أى لازورية له في السياق الروائى وإن أقوى على متابعة كل تلك الأحداث والمشاهد ، لكننى أسوق لك بعضها دون ترتيب : الأميرة شريكار مساحقة تهوى الفتيت ، كذلك الأميرة عليّة عشيقه اللواء عباس ، التي عادت بعد إقامتها الطويلة في باريس غدا ، حتى اتهمها الباشا بأنها أجرت جراحة لاستعادة عذريتها ، والفتاة الإنجليزية جولى تمارس سحاقها مع الأميرة ، وهكاشة متهم في العزبة بأن الرجال يلوطونه ، وعبد الواحد الهندى ينظر بشيق لمؤخرة عكاشة العارية وهو يستحم والحاج عمران الذى لاتداه سوى في الصفحات الأخيرة ، ولاتكاد نعرف عته شيئا يذكر ، يحدث نفسه على هذا النحو : « يقال لنفسه : مايلع له الآن من مصائب ذنب زوجته التي طردها في ليل بعد أن ظلت ترفض أن يأتينا في دبرها وسببت له الفضائح .. » دع الآن الوصف التفصيل

للمضاجعة ، بين عكاشة وأمراته والباشا وعشيقته ...
الخ

من ناحية ثالثة ، ثمة في ١٩٥٢ ما يمكن أن ندعوه .
هؤلاء في مقام الجد مواعيل هذا يتمثل في مشهدين
رئيسيين الأول تخطيط الفنانين مع عكاشة لنصف محطة
الكهرباء ، التي يقف أمامها يبيع البريقال في تصور
شاحب يجعل الروائي يطله يلقى مصرعه لأنه لصر على أن
يحذر جنديا إنجليزيا كان يشاركه غناؤه بالمرز ، وكانت
النتيجة أن نجا الجندي وقتل عكاشة ويبلغ الهزل أوجه :
وتقدم العسكري الإنجليزي عدة خطوات وسط الدمار
نحو جسد عكاشة الممزق ويوقف أمام الراس الموصول
ونظر إلى العينين المفتحتين ، ورثع يده العسكرية
ويكى .. مشهد يفيض انتمالا وستثنائية مائتة كما
تري ، المشهد الهائل الثاني ليلة ٢٢ يوليو : كان الباشا
في شقة عشيقته الأميرة حين عرف خبر النصر في سلاح
الفرسان والدفعية وقامت الأميرة عليه سيف النصر
وارتدت ملابس الفرسان وتمنطقت بسيف قديم ورثته عن
جدها ، ووقفت إلى جواره هي أركان حربه .. أجرى
النواء اتصالاته ونزل تقود سيارته الأميرة الفارسة وحين
بلغا مبنى القيادة العامة وجدا كتيبة دبابات قادمة
نصرهما فانتحيا بالسيارة إلى جانب الطريق وطلب من
الأميرة عليا أن يمثل دور عاشقين ليست لهما علاقة
بالأحداث غير أن ضابطا صفيرا تعرف على شخصيته
وهو يفتشه .. الخ

أقول إن هذه مشاهد هائلة لأنها لتتسق مع
شخصيات القاتمين بها ودوافع سلوكهم ، وهي تمثل ..
على نحو من الأنحاء — شيئا من استخفاف الروائي
بقرائنه ١ .

وفي ١٩٥٢ « أخيرا ذلك الاختلال الذي سبق أن

أشرت إليه في قدر الاهتمام الذي تلقاه شخصيات
وأحداث العمل من حيث علاقتها بمجمل السياق الروائي
بمعنى أن الروائي يستدرج إلى تسويد صفحات مليئة
بالتفاصيل حول شخصيات وأحداث تهن علاقتها بهذا
السياق ، في حين أن أحداثا وشخصيات أخرى كانت
بحاجة لمثل هذا الاهتمام ولمل أوضح الأمثلة هنا هو أن
ماحدث في ٢٢ يوليو وماترتب عليه لالتقاء إلا في
الصفحات الأخيرة من العمل كله (ص ٢٠٨ وما بعدها ،
والرواية تنتهي عند صفحة ٢٦٢) وتتبدد معظم الصفحات
في تفاصيل حول شخصيات وأحداث تبعد ابتعادا
واضحا عن السياق الذي أرادته الروائي لعمله : وثابت في
عنوانه .

حدثني جميل عطية أن هذا العمل هو الجزء الأول من
ثلاثية روائية يعكف الآن على جمع المادة الضرورية
لجزئها الثاني ، من هنا وجب تعليق المزيد من الأحكام
حول هذا الجزء انتظارا لما يتلو .

ذلك حصاد جميل عطية في اللمسة والرواية على طول
أكثر من عشرين عاما ، حصاد ليس قليلا ولا كثيرا ،
يجهتد فيه الكاتب كي يعبر تعبيرا صادقا عن تجربة جيله
الذي تلقى وعيه على ماحدث في ١٩٥٢ أو أمثاله . وما هو
يتبين — مثل كثيرين غيره من الروائيين العرب
المعاصرين — أن جذور الحاضر تمتد إلى الماضي القريب ،
وهو — من ثم — يعود إلى تلك الجذور ، رغبة في مزيد من
فهم الحاضر .

لنا أن نتطلع نحو إكمال ثلاثيته هذه فلعلها أن تكون
عملا متميزا في عطاء هذا الجيل من ناحية ، وفي الرواية
العربية المعاصرة — على وجه العموم — من الناحية
الأخرى .

الجيم تنج

هذه هي سيمط الدهر، إنها آية سيختصم حولها الناس كما لم يختصموا من قبل، وسيقول في تناولها
النقاد ما شيء لهم أن يقولوا

جيمٌ بجزت أم جيمٌ بجمت ؟
جيمٌ من ياجوج وماجوج تجحُّ وتجاز
جيمٌ كالجلواز الأعجز
وجهادها : إجهاض الجيم المسجونة
بين الجامع والتجر
أم جيمٌ تنهجى وتجاهر :
جيمٌ تنفجر ؟!

سيقول قوم : إنها آية بيّنة الافتعال لأنها ليست سيوى استعراض لغوى لمهارة اللعب وهذا
قول مردود عليه. فاللعب عند نفر من الفلاسفة العظام مبدأ جمالي من الطراز الأول. يقول

« فردريك شيلر » في نص رفيع له حول التربية الجمالية للإنسان ما يمكن أن يترجم على هذا النحو :

جيمّ لعلم الجفّر كالزنجفّر موجزة

لأنّ وجارها كوجائها

جيمّ لإنجاز الحوائج في جيم. الجذب أو لجزائها

جيمّ لتمجيد النماذج

كلّ جيمّ أنجبت جيمين من جرائها

جيمّ لتجويد البرامج أسجحت

فتمر جحت جيمان من جاموسها وجرائها

جيمّ لسجن الجيم في أجزائها

هذا عن اللب ، أما الافتعال فهو ما لم يكن لشاعر حقيقياً أن يجعل منه منذ أن افتخر « ذو الرمة »
بقوافيه فقال :

وشعر قد أرقّت له غريب أجنبه المسانيد والمحالاً

فبت أقيمهُ وأقد منه قوافي لا أعد لها مثالا

غرائب قد عرفن بكل أفق من الأفاق فتعلّ افتعالا

وسيقول قوم آخرون : إن هذه الآية مستوحاة من عنوان كتاب تراثي قديم هو « كتاب الجيم »
وهذا قول مروود عليه أيضاً إذ كان الأولى بالاستيحاء كتاب تراثي آخر أبعد شهرة هو « كتاب
العين » الذي ورد فيه ما يمكن التعبير عنه بالكلمات الآتية :

جيمانكم منجائكم فتجهزوا لنجائكم من جائحات جنائكم

جيمانكم جنائكم وجنائكم

جيماتكم مَرَجَاتكم خَلَجَاتكم حُجَرَاتكم
 جيماتكم جَامَاتكم جَرَاتكم جَدَاتكم زُوجَاتكم
 فَاحْرَنْجُمُوا بَيْنَ الْجِرَاجِ وَهَجْنُوا هَجِينَاتكم

وَرُبَّمَا رَأَى فَرِيقٌ ثَالِثٌ أَنَّ حَرْفَ الْجِيمِ يُوقَرُ مَقْدَاراً مِنَ الْمَفْرَدَاتِ أَكْثَرَ مِمَّا يَسْتَطِيعُ أَنْ يُوَفَّرَهُ أَيْ حَرْفٌ آخَرٌ، وَهَذَا قَوْلٌ بِالْغِ الرَّعُونَةِ إِذْ أَنَّ الْمِيمَ وَالْأَلِفَ وَالذَّالَ وَالنَّاءَ حُرُوفٌ طَبِيعَةٌ وَأَسِيرَةٌ، وَيَسْتَطِيعُ أَيْ مِنْهَا أَنْ يُوقَرَ مَا تُوَفَّرُهُ الْجِيمُ أَوْ يَزِيدَ، وَسَيَرَى النَّاسُ مُصَدِّقاً مَا أَقُولُ حِينَ أُخْصِرُ كُلَّ حَرْفٍ مِنْ هَذِهِ الْحُرُوفِ الْأَلِفَةِ الدَّافِتَةِ، بِآيَةٍ مُخْلِصَةٍ خَالِصَةٍ فَتَتِمُّ لِي بِذَلِكَ آيَاتُ خَمْسٍ لِلْحُرُوفِ خَمْسَةٍ وَيَكْتَمِلُ أَمَامَ عَيْنِي رَسْمٌ عَجُوبِي

جِيمٌ مِنَ الْوَجْدِ أَمْ جِيمٌ مِنَ الْكَرَجِ
 تَرَجَّرَجَتْ بَيْنَ جِيمِ الْمَوْجِ وَاللَّجَجِ ؟
 وَجَرَجَرْنِي إِلَى جِيمِ مُدْجَجَةٍ
 وَجَرَعْنِي أَجَاعَ الْجِيمِ فِي الشَّبَجِ
 فَأُجُجْتُ بَيْنَ جَنْبِي الْجَوَى ، وَجَرْتُ
 عَلَى جَنَانِي بِسَجْسَاجٍ مِنَ الْوَقْعِ
 جِيمٌ سَجَّيْتُهَا غُنْجٌ ، وَيَعْبُجُنِي
 مَا فِي تَحَاكِجِهَا النَّجْلَاءُ مِنْ دَعَجِ
 فَجَنْبِنِي وَجِبَّ الْجِيمِ ، وَأَنْبَجِسِي
 مِنْ فَجْوَةِ الْجَفْوِ يَا جِيمُ مِنَ الْفَرَجِ

لَنْ يَمْلِكَ الْمُتَطَهِّلُونَ إِزَاءَ ذَلِكَ إِلَّا أَنْ يَقُولُوا : لَقَدْ وَقَعَ « حَسَنُ طَلَبٍ » فِي غَرَامِ فِتْنَةٍ جَدِيدَةٍ يَبْدَأُ اسْمُهَا بِحَرْفِ الْجِيمِ وَلَنْ يَرَدَّ عَلَى خَوَاطِرِهِمُ الْكَلِيلَةُ الْعَلِيلَةُ إِلَّا أَسْمَاءُ مِنْ قَبِيلِ : جَمِيلَةٌ جِيهَانٌ

جُورجِيَّتْ جُورْفِينْ جُولِيْتْ وَلَسُوْفْ أَصْحَكْ مِنْ هَذِهِ الْأَسْمَاءِ مِلَّةً قَلْبِي ، كَمَا سَأَصْحَكْ مِنْ كُلِّ
التفسيرات السابقة واللاحقة :

جِيمٌ حَجْنَاءٌ وَجِيمٌ جَبَاءٌ وَجِيمٌ بَجْرَاءٌ وَجِيمٌ عَجْرَاءٌ وَجِيمٌ جِيمِيَّةٌ
مَنْ دَحْرَجَ جِيمَ الدَّجِّ عَلَى جِيمِ الْحَجِّ ؟
وَمَنْ جَعَلَ الْجِيمَ مُفْلِحَةً وَأَهَازِيحَ جُزَافِيَّةً ؟

وَقَدْ يَقُودُنِ الضُّحُكُ إِلَى شَيْءٍ مِنَ السُّخْرِيَةِ فَأَقُولُ فِي نَفْسِي ، وَلَكِنْ بِصَوْتٍ عَالٍ : كَيْفَ لَمْ يَقُطِنِ
مِنْكُمْ أَحَدٌ أَبَهاَ الْمَفْسُورُونَ الْعِبَاقِرَةَ إِلَى أَنَّ اعْتَقَى أَمْرَاضَ اللُّغَةِ قَدْ أَصَابَ حَرْفَ الْجِيمِ ، إصَابَةً بِالْغَةِ
فِي الصُّمَمِ ، بِشَكْلِ لَمْ يَتَعَرَّضْ لَهُ أَيُّ حَرْفٍ آخَرَ مِنْ زَمَلَائِهِ فِي الْأَبْجَدِيَّةِ ، فَهَوِيَ فِي مِصْرَ حَرْفٍ غَرِيبٍ
مُسْتَضْعَفٌ تَوَزَّعَتْ تَرْكُهُ الصُّوْنِيَّةُ بَيْنَ ال G الْإِنْجِلِيزِيَّةِ وَالذَّلَالِ الصُّعِيدِيَّةِ

جِيمٌ مِنَ الدُّجُورِ
جِيمُ الْجُنَادِيَّ فِي الْجَوَائِبِ ثُمَّ
وَالْجُرْدَانُ أَخْرَجَهَا الْفُجُورُ مِنَ الْجُحُورِ إِلَى الْحُجُورِ
فَجَسَتْ نَوَاجِذُهَا عَلَى جَذِّ الْجُلُودِ
جِيمٌ مِنَ الزُّنَجَارِ فِي الْجَنْزِيرِ

أَمَّا فِي الْعِرَاقِ ، فَقَدْ سَطَتْ الْكَافُ الْفَارِسِيَّةُ عَلَى حَرْفِ الْجِيمِ ، وَفِي الشَّامِ وَالْخَلِيجِ وَقَعَ فَرِيسَةٌ سَهْلَةٌ
لِتَبَلُّلِ الْأَلْسِنَةِ عَلَى حُدُودِ الشَّيْنِ وَالْبَاءِ ، أَمَّا فِي دَوْلِ الْمَغْرِبِ الْعَرَبِيِّ فَقَدْ أَصْبَحَ فَرَنْسِيًّا أَكْثَرُ بَعْضًا
أَصْبَحَ أَيُّ شَيْءٍ آخَرَ

لَا جُرْمَ فِي تِلْكَ الْعُجَالَةِ
مَنْ جَعَلَ جِيمَ الْعَجَزِ جَاحِظَةً كَجِيمِ الْفَرْجِ أَوْ جِيمِ الْجُهَاالَةِ

ثم كيف لم تفيطنوا أيها الأدباء الفصحاء إلى أنه حتى في التراث الفصح لم يُضطهد حرفٌ مثلها اضطهدت الجيم. وإلا فذلّون أيها الشعراء النحارير على جيميّة عترة في الشعر العربي كلّ من «الأفوه الأويّ» إلى «الأفوه الطهطاويّ» باستثناء جيميّتين اثنتين، أولاهما جيميّة «ابن الرومي»؛ (أمامك فأنظر أي نهجيك تنهج) والثانية جيميّة «ابن الفارض» : (لا خير في الحب إن أبقي على الملهج). فتشوا إن شئتم في شعر «امريء القيس» و«الفرزدق» و«المتنبي» و«أبي العلاء» ولكم بعد ذلك أن تشكروا لهذه الآية أنها أضافت إلى تراث العربية جيميّة ثالثة معتبرة

جيمي أنا جيم الوشيعة

ليست كجيم الجاهلية في الخدوج أو الهواج

ولا لجيمي كجيم من «جهينة» و«البراجم»

ولا لجيمي ك«جعفر» أو «خديجة»

جيمي مُدملجة العجيزة أو مُزججة الحواجب

إنها جيم خدلجة بهيجة

جيمي مُناجاة ومملجة وجندلة

وأبراج مخدجة وزيجة

ولعل ما قيل عن الشعر يصدق بقصه ونصه على القرآن الكريم. فليس ما كرم القرآن حروفاً كثيرة ليست الجيم من بينها. كرم الصاد والقاف والنون وكذلك الألف والآم والراء، ولكن أحداً لا يعرف على وجه اليقين لم غبن الجيم حقها وهي التي ترمز إلى ركن إسلامي ركيناً لاً وهو الحج ١٢

جيم ومزججة وخارجة ونجم

جيم تجلّد جلدها جدّاً وجيم تستجم

جِيمٌ وَجُمُجْمَةٌ وَجَزْمٌ
جِيمٌ لَهَا جَبْرُوتُهَا : جَلَدٌ وَغَيْرُهَا وَرَجْمٌ
جِيمٌ وَاحْجَامٌ وَحَجْمٌ

على أية حال ليست الجِيمُ بأقلَّ من الصاد والقاف في شيء الصَّادُ مثلاً تقول : الصَّلَاةُ ، بينما
تذهب الجِيمُ إلى ما هو أبعد من حدود العبادَةِ الطَّقِسيَّةِ فتقول : الجِهَادُ ، أمَّا القافُ فتمضي على
الطريقِ نفسها مُكَرَّسَةً طاقاتها لخدمة الطُّقُوسِ ، فتقول القيامَ لكنَّ الجِيمَ وَهِيَ التي تُقَدِّسُ الإنسانَ
وتعشقُ العدالةَ لا تُشَدُّ إلا على الجزاءِ مهما وقعَ بينها وبينَ الأطرافِ الأخرى من ضغينةٍ وَجَفَاءٍ

هل الجِيمُ تُخَفَى وَتُخْفَى ؟
أَجَلُ كُلِّ جِيمٍ جَنَّتْ جِيْفَةٌ تُخْتَوَى وَجَفَاءٌ يُخِفُّ
فكيف يُخافِعُ بالجِيمِ جُلْفٌ ؟
وهل يُسْتَجَادُ من الجِيمِ وَجْفٌ ؟
أَجَلُ كُلِّ جِيمٍ إِذَا جُنَّجَتْ
جَلَعَ الجَذْبُ جَرَفٌ
فكيف يجوعُ مع الجِيمِ جَوْفٌ ؟

وإذا ما تركنا القرآنَ الكريمَ إلى ميدانِ المعاني العامَّةِ ، أَلْفَيْنَا الحقائقَ نفسها تقريباً ، خُذْ مثلاً حرفَ
الشَّيْنِ ، إنه يشمِّرُ عن ساعدِ الجَدِّ ويقولُ شُيُوعِيَّةٌ ، بَيْنَمَا تَتَمَسَّكُ الجِيمُ بِرَحَابَةِ المنهجِ فتقولُ : جَدَلِيَّةٌ
وَهِيَ لا تكتفي بهذا القولِ بل تشرعُ في تطبيقِهِ على نفسها بِمُتَمَهِي الموضوعِيَّةِ . فحينَ تَجِدُ أَنَّ جِيمَ
الْجُلَادِ قد بَسَطَتْ سلطانها الطَّاغِي على تَمَلُّكِه الأَبْجَدِيَّةِ بِأَسْرَها تَرُصِّدُ لها جِيمَ الجُمَاهِيرِ وَتُجَلِّسُ على
مَقَرَّةٍ لِتَرْقُبَ الصِّراعَ وَهِيَ تَتَرَنَّمُ قَائِلَةً :

الجِيمُ حَنْجَرَةٌ الْجُمَاهِيرِ الَّتِي خَرَجَتْ

لِإِجْلَاءِ الدِّبَاجِ إِلَى هَمَجْتِ
وَوَجْدَانِ الْجَمَاعَةِ عِنْدَ رُجْحَانِ الْمَجَاعَةِ
أَيْنَ جِيمٍ الْجُبْنِ مِنْ جِيمِ الشَّجَاعَةِ ؟
أَيُّ جِيمٍ تَسْتَجِيرُ مِنَ الدُّجَى ؟

— جِيمُ الْحِجَا —
وَيَأَيُّ جِيمٍ يُسْتَجَارُ مِنَ الْوَحَى ؟
— جِيمُ الرُّمَحَى —

وَلِنَاخِذِ حَرْفًا آخَرَ غَيْرَ الشَّيْنِ وَلِيَكُنَ الثَّاءُ تَتَحَدَّثُ الثَّاءُ عَنِ الْإِثْمِ لَكُنْ الْجِيمُ تُصَفِّي الْمَعْنَى مِنَ الدَّنَسِ
وَتُنْعِمُ اللَّفْظَةَ فَتَقُولُ : الْجَرِيرَ قَوَّحِينَهَا تَصِلُ الثَّاءُ إِلَى أَقْصَى عَنُقِهَا تَقُولُ : الثَّورَةُ لَكُنْ الْجِيمُ لِأَنَّهَا
أَكْثَرُ عَاطِفِيَّةً وَدِفْئاً ، وَلَئِنَّهَا إِنْسَانِيَّةٌ إِلَى أَبْعَدِ حَدٍّ ، تَقُولُ : الْجَيْشَانِ ، فَالْبِرْكَانُ قَدْ يَثْوُرُ لَكِنَّهُ لَا يَبْجِشُ
وَكَذَلِكَ الثَّورُ

الْجِيمُ الْجُعْرَانِيَّةُ جَاءَتْهُمُ الْجِيمُ السَّنَجَابِيَّةُ
فَاتَّبَعَتْ جِيمُ الْأَيْدِيُولُوجِيَّةِ
وَتَوَجَّسَتْ الْجِيمُ الْجَبِيَّةُ
فَمَا جَدَوِي جِيمَيْنِ هُمَا : جِيمُ الشَّجَبِ
أَوِ الْجِيمُ الْجِيلَاتِيَّةُ ؟

هَذَا مِنْ نَاحِيَةِ لُغَوِيَّةٍ بَحْثٍ ، أَمَّا مِنَ النَّاحِيَةِ التَّارِيخِيَّةِ ، فَإِنَّ الثَّورَةَ الَّتِي تَرَعُمُهَا الثَّاءُ لَا تَزَالُ مِنْ وَجْهِهِ
نَظَرِ الْجِيمِ حُلْماً بَعِيداً بَعِيداً

لَجِيمٍ مِنَ الدُّجَى أَنْ تَرَجَحَنَ
وَلِي أَنْ أُجْرَدَ شَجَوِي وَأُجَنِّحَ بِالْجِيمِ

لِي أَنْ أُجِنُّ

وَأَجْلُوَ هَذَا الْمَجْنُونُ

نحنُ نعيشُ مازِلْنًا في عصرِ الجيمِ وسيمرُّ وقتٌ طويلٌ طويلٌ قَبْلَ أَنْ تَنْقَضِيَ هذهِ المرحلةُ الجيُمِيَّةُ الصَّعْبَةُ بَعْدَ أَنْ تَكُونَ قد وَصَلَتْ إلى تَمَامِ نَضِيجِهَا وَأَخَذَتْ شَمْسُهَا في الْأَقُولِ. وهذا بالضبطِ هو ما أدركتهُ عامَّةُ الشعبِ بِبَصِيرَتِهَا الحَيَّةِ وَعَبَّرَتْ عَنْهُ بِصِيَاغَةٍ عَجازِيَّةٍ رَفِيعَةٍ. تقولُ العامَّةُ حينَ تَصِفُ بؤْسَ الواقعِ : « الحَالَةُ جِيْمٌ ». وتَكْمُنُ دِقَّةُ هذا التعبيرِ وَشُمُولِيَّتُهُ في كَوْنِهِ قابِلًا لِلانتقالِ من وَصْفِ الأحوالِ السياسيَّةِ والاقتصاديَّةِ المُتَرَدِّبَةِ إلى وَصْفِ الأحوالِ نَفْسِهَا في مَجَالِ الثَّقَافَةِ. فإذا سَأَلْتَ سَائِلٌ عن حالِ الشَّعْرِ الآنَ جَاوَزَ لَكَ أَنْ تَقْتَبِسَ تعبيرَ العامَّةِ ، فتقولُ : « الحَالَةُ جِيْمٌ » ، فذلك « زَيْدٌ » أو « عُبَيْدٌ » — يَمُنُّ لَا تَزِيدُ العَلاقَةُ بَيْنَهُ وَبَيْنَ الشَّعْرِ عن العَلاقَةِ بَيْنَ الْأومِيكرونِ اليُونَانِيَّةِ أو الدُّبْلِيُو الإنجليزِيَّةِ من جِهَةٍ، وَبَيْنَ الجِيْمِ العربيَّةِ من جِهَةٍ أُخْرَى — هو الذي يَتَقَلَّدُ الأنوَاطَ وَيَغْشَى الْمُهْرَجَانَاتِ وَيَسْوَدُّ بَيَاضَ الصُّحُفِ والمَجَلَّاتِ وَيَبْيَضُّ سَوَادَ الإِذَاعَةِ والتلفزيونِ نَهَائِي حَتِيفٍ وَأَيُّ قَرَفٍ وَأَيُّ رَجَسٍ !

الرَّجْسُ جَاءَ بِجِيْمِهِ السَّيْمِجَةِ

لِيَجْرِبَ الإِدْلَاجَ في أَوْدَاجِكُمْ

وَيَجْوِسَ في أَخْرَاجِكُمْ بِالْأَرْجُلِ اللَّزِجَةِ

فَتَجْنُبُوهُ وَجَاهِدُوا عِوَجَهُ

وَتَجَلَّدُوا وَتَشَجَّعُوا وَتَجَشَّمُوا وَوَاجَهُوا

لَا تَتَرَجَّعُوا دَرَجَةً

لِنَعُدَّ إلى الثَّاءِ كَرَّةً أُخْرَى، لكنِّي نَصَفْتُهَا بِصِدْقٍ وَحِرَافَةٍ وَقَدْ تَفَتَّقَتْ عِبْقَرِيَّتُهَا عن مُصْطَلَحِ الْأَثْنِ وكَادَتْ هَذَا الصَّنِيعَ الْمُبْتَكَرَ أَنْ تَسْحَبَ الْبَسَاطَةَ مِنْ تَحْتِ أَقْدَامِ الْجِيْمِ. غَيْرَ أَنَّ الْجِيْمَ لَمْ تَكُنْ لِيَتَقَفَّ مَكْتُوفَةُ الْيَدَيْنِ، إِنَّمَا عَلَى الْفُورِ تَقْبِلُ التَّحَدَّى فتقولُ : الرَّجُلُ. ومِنْدَ تِلْكَ اللَّحْظَةِ لَمْ تَصْبَحْ لِنَاءً

الأثنى قيمة بدون جيم الرجل، والعكس أيضاً صحيح :

سَجِبَتِ الجِيمُ سُجُجُوا
وَجِبَ المِعْرَاجُ فِي جَوْ مِنْ الجِيمِ عَلَيْنَا
لَنْ لِلجِيمِ لَجُجُوا
دَجِبَتِ الجِيمُ دُجُجُوا
لَيْسَ مَا يَفِي وَبَيْنَ الجِيمِ

إِلَّا خَلَجَاتُ جِدْ جِيَاءَ وَنَجُجُوا
فلماذا أوجعتني الجيمُ تمرحماً وهَجُجُوا ؟

وَبِذِكْرُنَا ذَلِكَ ببقية الحروف حينَ تعرضُ للعلاقة الخاصة بين الأثنى والرجل، فالهاء لأنها كالشاء
تعشقُ الثنائيات، تضع تلك العلاقة في تناقضٍ مُباشرٍ مع العقل، فتقول : الهوى. أما العينُ
فتهتم فقط بالجانبِ العضويِّ في الموضوع فتقول : العشق. بينما تميلُ العينُ إلى تصوير المعاناة
فتقول : الغرام، وبموهبة أبجدية فذة تمسكُ الحاء في حرفين اثنين بكل ما أرادت الحروف السابقة
أن تشير إليه في حروف كثيرة. ولكن أنى للحاء بشكْلِها المجوفِ العميق أن تُجارى خصوصية الجيم.
وقد استندارَ بطنها كالمِراةِ الحَبْلِ وأنطوى هناك في المركز، على نقطةٍ نيمية كالخلية الأولى للجنين
الحى ؟ إن حاء الحب لا تملك إلا أن تركعَ بهيمةً وخشوعاً أمام جيم الجنون، ولأن مصطلح الجنون
له إحالاته الروحية وظلاله العذرية والصوفية، فلم يفتُ الجيم أن تنبّه إلى البُعْدِ الحسيِّ في العلاقة
فهى تقول : الجسم، ثم تخصص أكثر فتقول : الجسمَ ثم تعودُ لتعمّم وتربط فتقول : الجنس. وبذلك
فهى لا تتفوق فقط على مثيلاتها من الحروف ولكن تتفوق أيضاً على تاريخها الشخصى، وتهديمُ
مذاهبٍ وتياراتٍ كثيرة متخلفة حول العلاقة بين المِراة والرجل :

الجِيمُ جَائِيَةٌ عَلَى عَجَلٍ
الجِيمُ جَارِيَةٌ بِجِيمِ الْجَنَسِ جَارٌ مُجُونٌ رَجُلُهَا
على إِجْرِيَةِ الرَّجُلِ
فَجَرَى إِلَى جِيمِ الْجَمَاعِ
الجِيمُ تَزْوِيجٌ إِلَى أَجَلٍ

الجِيمُ زُرْجَنَةُ الْجَمِيلَةِ وَهِيَ تُجْبَلُ عَنْ مُضَاجِعِهَا
اِسْتِجَابَةٌ جَارَةٌ لِلْجَارِ

بِرَّجَسَةٍ جُنُونُ الْجُدَارِ وَجَنْدَلِ الْأَحْجَارِ
هَرْجٌ بَيْنَ جِيمِ الْمَرْجِ وَالْجَبَلِ
الجِيمُ زَنْجَرَةُ النَّجِيعِ وَبَهْجَةُ الْجَبَلِ

خُلَاصَةُ الْأَمْرِ أَنَّ الْجِيمَ لَيْسَتْ بِحَرْفٍ مَا فِي أَبْجَدِيَةِ مَا بَلْ هِيَ أَبْجَدِيَةٌ قَائِمَةٌ بِذَاتِهَا - إِنَّمَا سِرُّ
الْوُجُودِ وَكَمَالُهُ الشَّخْصِيَّةُ، ذَلِكَ أَنَّ الْوُجُودَ جِيمِيٌّ بِطَبِيعِهِ فَهِيَ هَاتِ لَشَيْءٍ أَوْ لِكَاثِنٍ أَوْ لَشَخْصٍ بِغَيْرِ
فَضْلِ الْجِيمِ أَنْ يُوجَدَ، فَلْتَضَعُوا إِذَنْ لِقَانُونَ الْجِيمِ: لَا تَقُولُوا الْكِتُونَةُ بَلِ الْوُجُودَ. وَلَا الْبِكَاءَ بَلِ
النَّشِيجَ وَلَا أَقَى بَلِ جَاءُوا لَا يَعْدُو بَلِ يَجْرِي وَلَا حَسَنًا بَلِ جَمِيلًا، ذَلِكَ أَنَّ كُلَّ عِبَارَةٍ، بَلِ كُلِّ كَلِمَةٍ، بَلِ
كُلِّ حَرْفٍ لَا يُفْلِتُ مَهْمَا حَاوَلَ مِنْ صِبْغَةِ جِيمِيَّةٍ كَامِنَةٍ وَلَكِنْ تُصَدِّقُونِي تَأْمَلُوا جِيمَ الْبَيَاضِ، وَتَلَوْقُوا
جِيمَ النَّبِيدِ وَاسْتَنْشِقُوا جِيمَ الْهَوَا وَانْعَمُوا بِجِيمِ الْحُرِّيَةِ وَاسْتَشْرِفُوا جِيمَ الْمَطْلَقِ فَهَاهُنَا تَكْمُنُ عِبْرِيَّةُ
الْجِيمِ الْحَقُّ الَّتِي تَحْتَاجُ بِدَوْرَهَا إِلَى عِبْرِيَّةٍ وَاحِدَةٍ مِنْ فِخَالَةِ الشُّعْرَاءِ :

لَيْسَ لِلْجِيمِ مِنْ تَجْهِةٍ غَيْرِ مَهْجَتِهَا
كَيْ تُلَاجِزَ مِنْ يَرْتَجِي شَيْءَ جَبْهَتِهَا

إِثْمًا تَسْتَجِيرُ بِإِجَانَةٍ مِنْ أَجَاجِيئِهَا
 حَيْثُ تَحْزَنُ أَوْجَاعُهَا
 لَيْسَ مِنْ مَنَجْمٍ تَحْتَ جِلْدَتِهَا
 أَوْ جِرَابٍ لَتَجْلِبَ جِيمَاتِهَا مِنْ جِهَانِهَا
 لَيْسَ أَجْدَرُ مَعِيَ بِتَعْجِيلِ تَجْدِيئِهَا
 جَاعِلًا جَرَسَهَا جِنْسَهَا
 مُوجِدًا لَهْجَةً لِلْأَبَاجِيرِ مِنْ طَنْجٍ لَهْجَتِهَا
 فَأَنَا جَذُّهَا
 أَنَا جَذُّهَا وَابْنُ تَجْدِيئِهَا

أَجَلُ نَحْتِاجِ الْجِيمِ إِلَى عَيْقَرِيَّةِ شَاعِرٍ فَحُلٍ وَأَنَا لَا يَفْصِلُنِي عَنْ «الْمَتْنِيِّ» إِلَّا أَحَدُ عَشَرَ قَرْنًا وَجِيلٌ
 مِنَ النُّقَادِ الْجُفَا بِذِي وَرَاوِيَةِ أَخْضَرُ الذَّاكِرَةِ إِذْ مَا الَّذِي كَانَ يَسْتَطِيعُهُ «الْمَتْنِيُّ» إِنْ أَرَادَ يَوْمًا أَنْ يَتَجَيَّمَ
 سَبَوَى شَيْءٍ شَبِيهِ بِمَا قُلْتُهُ أَنَا فِي لَحْظَةٍ سَابِقَةٍ غَيْرِ جِيمِيَّةٍ :

شَايِبَ عَيْنِكَ مَنْ هَاجَهَا ؟	كَانَ مِنَ الْوَيْلِ أَقْوَا جَهَا !
أَمِنْ رَسْمِ دَارٍ وَمِنْ مَنَزَلٍ	وَعَيْسٍ تَذَكَّرْتَ أَحْدَا جَهَا ؟
أَمِنْ غَادَةِ تَمَّ هِنْدَامُهَا	فَبَاهِي زُبُرْجُدَهَا عَاجَهَا ؟
بِتَاجٍ مِنَ الْحُسْنِ قَدْ رُئِنْتَ	فَزَانَتْ - وَمَا زَانَهَا - تَاجَهَا
فَوَاللَّهِ لَا بَلَّ فَعِنَ رَجْفَةٍ	تَرْوُحٍ وَتَرْجِعُ أَذْرَاجَهَا
كَانَ الضَّلُوعُ بِهَا زُلْزِلَتْ	كَانَ السَّيَاءُ وَأَبْرَاجَهَا !

ولأن أطماعى كَأَجْيَامِي لَا حَدَّ لَهَا ، فلأنى لَنْ أَرْضَى بِأَقْلٍ مِنْ أَنْ يَعْمِدَ كُلُّ مَنْ
 كَانَ اسْمُهُ خَالِيًا مِنْ حَرْفِ الْجِيمِ إِلَى تَجْيِيمِ اسْمِهِ ، يُصْبِحُ « عَلَى » جَلِيًّا ، وَيَصْبِحُ « كَمَالٌ »
 جَمَالًا ، أَمَّا مَنْ كَانَ اسْمُهُ مُزْدَانًا بِحَرْفِ الْجِيمِ بِمِثْلِ « نَجِيبٌ » و« جَابِرٌ » و« جَرْجَسٌ » و« وَجِيبٌ »
 و« مَاجِدٌ » ، فَيَعْمِدُ إِلَى أَنْ يَجْعَلَ بَقِيَّةَ الْحُرُوفِ كُلِّهَا أَجْيَامًا ، فَيَحْدُثُ لِأَوَّلِ مَرَّةٍ فِي تَارِيخِ اللُّغَاتِ أَنْ
 تَتَوَحَّدَ الْأَسْمَاءُ بَيْنَهَا تَتَمَايُزُ الْمُسَمَّيَاتِ ، وَلَئِنْ أَيْضًا لَا جُهْوَ لِي فَلَئِنْ أَرْضَى بِأَقْلٍ مِنْ أَنْ أُظِلَّ بِعَبَائِقِ
 أَرْبَعِينَ شَاعِرًا ، لِكُلِّ شَاعِرٍ مِنْهُمْ أَرْبَعُونَ مُرِيدًا لِكُلِّ مُرِيدٍ رَايَةٌ وَجَمَاعَةٌ فَيَجْتَمِعُ لِي بِذَلِكَ مَلَأٌ عَظِيمٌ
 أَقْرَأُ عَلَيْهِمْ قِصَّةً طَرِيفَةً جَيِّمَةً الْقَافِيَةِ أَوْجَزَهَا لَكُمْ هُنَا فِي كَلِمَةٍ بِعُنْوَانٍ :

« الْجِيمُ تَجْنَحُ * »

حرقه الأشواق لا تشيخ

فصل من رواية « كفر سيدى سالم »



● فى الشهر الماضى ، صباح اليوم الثالث عشر كانت ذكرى كاتبنا الراحل « عبد الحكيم قاسم » كان قد ترك لنا خمس روايات منشورة : « أيام الانسان السبعة » ، « محاولة الخروج » ، « قدر الغرف المقبضة » ، « المهدى » و « طرف من خبر الآخرة » ، وخمس مجموعات قصصية هى « الأخت لآب » ، « الظنون والرؤى » و « الأشواق والأسى » ، و « الهجرة إلى غير المألوف » و « ديوان الملحقات » . وهذه الأخيرة نشرت بعد وداعه المفاجئ لنا . ومسرحية وحيدة هى : « ليل وفانوس ورجل » .. ثم هذه الرواية « كفر سيدى سالم » التى لم تكتمل فصولها ، مثلما لم تكتمل فصول العطاء فى حياته الأدبية ، وربما اكتشفنا أن خير اسم لها هو « كفرى سيدى قاسم » .

بدأ عبد الحكيم ، حياته الأدبية بروايته « أيلم الإنسان السبعة » عام ١٩٦٨ وأعطى عبر ثلاثة وعشرين عاما اثني عشر عملا أدبيا ناضجا ، احتفت بها حياتنا الثقافية . وليس مهما فى النهاية ما عاشناه من سنوات ، أو من فقر وغنى ماديين . فبعد النهاية لجسده الحى ، يبقى ما أعطاه « عبد الحكيم » من روحه وعقله ونفسه ، لكل الناس ، فهذا العطاء هو أسخى عطاء يوجد به إنسان ، دونه عطاء المال ، والعمل اليومي ، والحياة الأسرية ، عطاء تتواصل به العقول والمشاعر ، ويكاد يعلو على عطاء الاستشهاد ، بل هو أروع استشهاد ، يدفع الكاتب ، بمن لجله ، كل نبضة فى روحه ، كل يوم ، ليرقى إلى درجته الأعلى دائما ، وذلك هو عطاء الصديقين عند الناس .

ولعبد الحكيم قصة معاناة ، مع الحياة ، والإبداع ، جدية حقا بتوقف النقد عندها وفتات طويلة لم يحظ بها في حياته ، ويستحقها منا بعد رحيله ، بل نحن الذين نحتاج إليها في سنوات قادمة ، لكننا لا نملك الآن سوى تكريمه في ذكره الأول بنشر هذا الفصل ، من روايته التي لم تكتمل « كفر سيدي سالم » ، بل « كفر سيدي قاسم » على صفحات « إبداع » ، مترقبين مع كافة القراء صدور أعماله الكاملة عن هيئة الكتاب ، مع معرض الكتاب ، هذا العام .

« التصريح »



والبحر . وقبة الشيخ شائبة الهلال منبججة مائلة كانتها قثامة فات نضجها تكاد الشمس أن تلجها . وتوتة المصليحى مرتبة الأوراق ساكنة الفروع . والهاجة فيها المعزى والناس والكلاب . شواهد رابضة مصلفة لا يلحقها التفير .

هذا الكفر يجهش على رويحها كالقبر . الناس كالجيف . ملقون ها هنا وهنا في الباحة حول المقلم . متعبين جائعون ينظرون في فتور . يضحكون مثل ضحكات الجمر الميتة . تتعلق أبصارهم بالرائح والغادى كشبك العنكبوت متى يستادونه السلام . ثم يردون عليه السلام . ليس مثلهم في الدنيا . ينسلون من الحارات إلى الباحة تحت هذه الشمس في عبق التراب . يمشون متباطئين . يتكئون في النواحي . يطلون الإطراق ويتكلمون في ريح خائق كلمات منتنة .

لم تكن شرعته لها حراما . لقد وهبته نفسها على يد شاهدين عدلين ، الشيخ مصليحى وشوريجى الخفير ،

القلة القناوية البيضاء في الشباك تلقف في حفنة ماء في طبق من الزنك محلى الحواف بوريات زرقاء في أكدم مصفرة . قلة رشيقة طويلة الرقبة صغيرة الكرش لها أذنان وحلققان في الأذنين والماء ينز منها على جوانبها لا يقبو للألوة . رفعت « صبر » غطاء القلة النحاس الأصفر . شربت . كركرة الماء من القلة في ذلك الصمت الظهري المشحون بالعداء . وودعة مفرحة . شربت لا يتقص الماء إلا بمقدار حسواتها المتفرقات في النهار . كأنما هذه القلة شاهد وحدتها تحصى عليها ساعات يومها .

كبت من القلة ماء ملء حفاظها . لذت لها ثلوجته . كبتة في صدرها طلبا للطراوة . أغضت عينيه على نعمة الماء تسيل على صدرها وبطنها . تتأمل يدها البلولة . أحبت نحرلها ويأضها ولون حناؤها وهسهسة أساورها . أحبت نفسها وحزنت . من الشباك ترمق الأفق المكفر بالغبار

فليقيئوا دما أو تشتغل في دورهم المراقق حتى يسرعوا السير ولا ينظرون حواليلهم في خيب . فليأخذهم الطاعون فزئنا تكريمهم إلى الجنون . تكريمهم إلى الجنون ، إلى الدراك الذي لا يهدأ حتى تبرد أطرافها فتقوَّب إلى هنا . إلى غرفتها العلوية ، تخفيها الوحدة وهذا الصمت الظهري القائن .

قعدت مهددة على الفرشة المجنولة من قصائص قماش قديمه . تسند مرفقها على ركبتيها وتريح رأسها على كفها . تتنهد من قلب مكوم . تمضي بسباتها على جدائل القماش في الفرشة تبعمها حتى تضيق منها . ضاعت البهجة والألوان من التراب والزمن وكثرة الغسيل . ضحكت ضحكا فيه غثة البكاء . يهتز جسمها من النشيج والمسة . فإن الرجل النساج صاحب النول في المحلة كان أخيت الرجال .

نوله كبير يزعم مكانه . يجلس إليه مديراً ظهره للندى . فإذا ما جاءه زبون استدار على كرسية ناحية يكلمه ويقضى له حاجته . ويومها ضحك لصير عن سنة ذهبية . نحيل عليه جلباب من حرير المقطع لها ياقة مفتحة طويلة تكاد تترك سرتة تغلقها أزرار من الصدف إلى منتصف الصدر حيث يبدو الصدور القطن المخطط بالذهبي والأبيض . قال الرجل لصير :

— يا شابة انصتى لي أقول لك ..

علمها الرجل ألا تجمع القصائص تصلها ببعضها وتصنع منها الكرات كيما اتفق .. لا .. ينبغي عليها أن تصنف القصائص حيث للون ونوع القماش .. وهكذا تكون الكرات ، ويكون بوسع النساج أن يتفنن في صنع الفرشة راسا عليها المربعات أو الخطوط المتباينة في اللون واللمعة .

وكان هو يتكلم يخطها على ذراعها . ثم يريح يده على سمانة الذراع . ثم يدع الكف الطويلة الأصابع تحيط بطراوة لحم الساعة تحت كم الجلباب الحريري الأسود . وصبر ضحكت كركمت ومدت كفها تبسطه على دفة كفه تخلصه من ساعدها يرفق وتعيده إلى ركة الرجل بموده وتشفق سعيدة :

— والله إن كلامك كالسكر .

وبغمض الرجل عينيه من نشوته ويهز رأسه ويفرك كفيه في حجره :

— محاسن الكلام لحاسن الناس يا ست صبر .. إنت نواره .. ؟

وهي لفت فرشتها تحت إبطها ومشت .

وفي الليلة الثانية كان الموعد . مكثتة يخنقها البكاء حتى ما تستطيع أن تتنفس . مدت يدها تحت السرير تناوت سلة خياطتها . أخرجت القماش والمقص . قاست من طرف سباتها على امتداد ذراعها حتى أرتبة أنفها . فرشت القماش أمامها . سوتة . قاست بالشبر والفتر . حددت بالعلامات . طوت الأطراف على الأطراف وبدأت تقص . دموعها تتسدر تسقط صائتة وائر صغيرة مملولة على القماش . ثم تخفط في بكاء مورير يهتز له حسما كله .

إنه للنساء الوحيديات خلق البكاء ، حينما تصمت من حوالم الدنيا وينقطع الأمل في أن يطرق الباب زائر حبيب . وللنساء الوحيديات سوت مصائف على هذا الدهر بالبيكنايات . تغنى صبر لوعة قلبها :

برج الحسام اتهد من راسه
يُكْرِت عياله ويُكْرِت ناسه



وتبكي صبر الوحيدة التي شجبت وهزمت وتهل
اكتناز خدودها .

ماهان على ربه
ياخذ الدوا والختم من عنده
ماهان على سيده
ياخذ الكتاب والأشرع من إيدِه

تنهدت وكفاهما تجريان على القماش بحثا عن المص .
تنهدت وأكبت على عملها خلاصا من الحزن .

قصت من القماش البدن الخلفي . خلت البدن
الامامي أطول قليلا . ما هنا سوف يتكوّن صدر البنية
حاسرا الثوب عن ساقها فوجب أن يرخى له في الطول
حتى يكون سابغا . قصت من القماش سمكتي الجنين .
قصت الكمين . قصت الصدرة . قالت في نفسها إنها
ستخضع عليه أشرطة حمراء فالبنية حلوة .

وإذا صور الثوب المصص المفرّش صورة غسل
ابنة احمد الديب ضمكت صبر لنفسها . ضمكت مبلولة
بدموعها الجارية في أخاديد وجنتيها . تحبب بكفها على
القماش تسوّى النتوءات وتلم الأطراف . ثم يتوفا لها أن
وجه غسل مرسوم على الفرشة كأنها ترتدى الثوب وتتعدد
مطمئنة بين صبر . ثم يسمع للبت ضحكها فربما
بردائها . تقول بكلمة صبر :

— حلو .. حلو يا عمه !

تتأمل صبر يديها :

— عمل يدئ .. عمل يدئ عمك صبر يا عمل .. !

وتهتف البنت .

— حلوة يدك .. حلو عمك .. !

وتضحك صبر الوحيدة والدموع على زاويتي فمها
ويدها تتحسسان القماش عيامين مرتجتين ، كأنما
تبحثان عن سخونة صدره الغزير الشعر . تبتسم لها
عسل وتسألها ملفوفة كلمات سؤالها في الصنية :

— كان يحبك يا عمه .. عم حسين أبو إبراهيم .. !

تنهدت صبر . غابت .. والشفهات يرتج لها الجسم
مايزال . تقول كأنما هي تلم

— لو أن أصبغه انجرح .. أحطه تحت نهدي ..

يطيب .. !

يتلون وجه البنت دهشة وخجلا . تشهق وتقول في
جراحة .

— أه يا عمه .. ما أملى الرجال .. !

وتضحك صبر ملء فمها . تضحك حتى يرن الضحك
في رأسها المصدوع ، تسكن مخافة أن يهجم عليها
الصداع وتتحدث مخافة :

— الرجال حلالة هذه الدنيا .. ولا تعرف المرأة هذه
الحلوة إلا إذا كانت كل طلعة قمر عرسا مجلوة ، تبويض
لها الغرفة ويوزق السرير . عليه تجلس خالقه منتظرة أن
يفتح الباب ويدخل رجلها على الكتفين سابغ البعاءة
وجبهه كالقمر تحت تقيّة رأسه الصوفية الحمراء .. !

غاب وجه غسل عن الثوب الممدد على الفرشة وصبر لم
تابه . إنها غابت عما حولها . تدور عينها تتأملان بياض
غرفتها وذلك الإطار من الورود الدائر حول السرير . ماشي
على الحائط حتى يقطعه الضباب . ثم يعود ماشيا على قمم
مساند الكتبة حتى الباب الكائن قبل الشباك في الناحية
الشرقية وبعد الباب يدور يقطعه مرة أخرى الشباك
البحري . الورود تشعب ويطلوها القتراب وكأنها تراه

واقفا - الأسطى البليّض - تحيلا محذوب الكتفين ينظر
الشحوب والتراب ويحزن .

وهو رجل ما كان يحزنه أكثر من سفة تراب تقع على
حائط بيّضة حتى جعله ناصعا كنوارة أو جناح حمامة .
عندئذ كان يصمت ، تعذب ملامح وجهه ثم يبدأ عمله من
جديد ، منكبا على المساحة التي قبلته ، يطارده تائما لدنيا
من الوساعة حتى ما يعرف الواحد من الفرشاة والدلو
يكون اللون أم من صفاء نفسه . كانت تقف وراءه حاملة
كوبه الشاي لا تشبع من تأمل عمله . كذلك كانت وقفها
وراءه يوم راته للمرة الأولى في القرية الكبيرة واقفا في
الشارع حيال جدار . كانت تظل سلكته حتى ينتبه لها
يلتفت مبتسما ويأخذ كوبه الشاي شاكرا . كذلك التفت
لها يوم وقعت ترقبه ببليّض جدارا في الشارع في القرية
الكبيرة حتى تنبه لها التفت مبتسما محييا . وهي التي
كانت ينبغي أن تعي لأنها القادمة عليه :

— بخير يا ست .. !

كانت لا ترى من الدنيا غير صفاء ببليّض الحائط
فالت كالقائمة :

— شملك زين يا شاب .. !

تأمل الرجل شمله صامتا ثم تنهد قائلا :

— عين طاهرة .. لا ترى العيبة .. !

هزت صبر رأسها وتكلمت كأنها تغنى :

— يشوف القلب حلاوة شملك .. لو كانت العين

عميا .. يا شاب !

— تكرمي يا ست .. !

فالت وهي تبدل رجلها ، تطوى مساعدتها الأيسر على
بطنها . تركن مرفقها الأيمن على قبضتها اليسرى وتريح
ذقنها على كف يمينها :

— شحب بيلّض غرفتى يا شاب .. شألت الغرفة ..

أخاف على زهوة روحى من كلاحه الميطان يا شاب .. !

— تخدمك عيني ويدي وقلبي يا ست .. لو صيرت على

ثلاث جمع .. أت بإذن الله .. ! وبعد أن بيّض الأسطى

غرفة صبر العلوية أخرج من خرج عندئذ به جهر

أزرق مسحق . أخذ منه وأذاب في إناء يشبه الكوز .

الصبغة فيها نوعة الحرير وأنها صدقه . أخرج

الأسطى إناء عجيبا مفرطح القاعدة ملموم من أعلاه

ومركب على فوهته الدقيقة ماسورة لطيفة . ملا الأسطى

الإناء العجيب بالحلول الأزرق . حمله إلى فمه قبض على

الماسورة بين أسنانه حتى كان يوسعه أن يحمل الإناء

ويحرر يديه . ويبدية تناول شريحة طويلة من ورق غليظ

ملية بالثقوب . تقدم الأسطى إلى الحائط يحمل الإناء بين

أسنانه والورقة بين يديه .. حريصا حتى إن صبر

تصورت أنه لو وقع خطأ لا نشق قلبه ومات .

فرد الورقة على الحائط . نفخ في ماسورته فانبثق منها

على الورقة نثار أزرق . غاب كذلك وهنا تم كف . صبر

مقطوعة الأنفاس وإقافة القلب ليس في جسدها نامة .

ويرفق شال الرجل الورقة من على الجدار وعلى الجدار

بقي شريط من وردات زرق . عندئذ مرضت صبر إذ ارتج

جسدها من فرحة لم تجربها في حضن رجل كان أو

يكون . وإذا دار الشريط حول الجدار وقف الأسطى

ينظر ، ذراعاه متدليان يكاد ينهار من كثرة تعبه . لقد كان

وتم البياض كاهي ما يكون البليّض وبلغت المهمة

أجلها .

عرفت صبر حجرة عينيه يبحث عن عدة شمله . عرفت

صبر رغبة قلبه في أن يثوب . عرفت صبر الساعة . تأملت

بهاء . عرفت . إذا يكون ذلك الاكتمال ويعتقد ذلك البهاء

عذاب طفل قال ويخفى أن يكون أخطأ فاستحق العقاب .
في العينين عظم وعلى الشفتين أبضامة مترددة .

وصبر تتنفس تنفس السليم . الجسم مشتاق لأن
يودع « يدعى صانع » وهو إذن القول الجواد بأسراره .
تود لو تعطى نفسها له عارية الرأس حافية في قميصها
الخفيف . تجلس أمامه مغمضة غير خائفة ولا مذلولة .
يداه تسوى كعنتها . تسوى قصتها على جبينها وتعصب
لها المذليل . ثم تفتح عينها تكافئ حدة ملامح وجهه
بالضحك المسرور . تلوح أن تكون كل ساعة عروسا
مزولة . وهو المعلم العارف اليد الودود الوجه الذى لم
يجرب قلبه شراسة التزحل . إذ ذلك تضم تحول ضلوعه
إلى ثراء صدرها . تسفيه شأبيب جسمها الحنان . لكن
صبر لم تفعل والأسطى مضى شبيه الزقاق ليمضى في ظلال
الحيطان مفادراً الكثر . تسع دموع صبر دافئة .

إن أباس نقص الانثى أنها تؤخذ ولا تأخذ . بذلك
تبقى فرحتها رهينة وله منتظرة . وعليه فإنها لا تصفو
أبدأ تكون مخلوقة بالظهر . ومن ثم يكون عنصرها الإحن
ويبقى في القلب بعدها الغل والقساوة . أين كمال المتعة في
وقت حلية صدره القلب والجلالة . وأما أرجال يفضون
الأيصار خجلاً . الصدور مطوية على صناديق المحبة وفى
الوجوه العذاب بالفرام وهم لا يقاوبون . يبدون الرغبة
ولا يطاوعون عدوان الرغبة . يبقون ساكنين منتظرين أن
يؤخذوا . عند ذلك تكون سكرة الحب مبراة من المرض .
وتبكي صبر دموعاً كالأنهار .

الثوب ممدد على الفرشة من غير وجه غسل الوهميم .
وصبر مغلولة . كانت تبادلته بالكذب . ترد عليه تحية
المساء في اقتضاب وأنفه من تحت عينين مغمضتين .
تلقى بذراعها إلى الخلف . ذيل قميصها العبيى بين

فإنها هى . هى بذاتها ساعة الإياب . وإثنان مختلطان في
وقت آخر . عجز القلب عن أن يقول . أياك البهجة وأياك
النقص الموجع . سلم الأسطى عليها بيد ضخمه جلقة
خشنة من الصنعة . ضمعت نزوله من على السلم . نزول
من لم يالف سلم دارها . ومن الشباك رآته في باحة المقام
ينحرف جنب دار إبراهيم أبو حسين مفادراً الكثر .
جلست تتأمل غرفتها ودموعها تسح دافئة .

كانت قبل قدوم الأسطى قد أخذت له الغرفة . وهو
وقف وسطها يتأمل الجدران قشقه الأبيض القديم ورمم
بالطين ما نجم عن ذلك من ثغوب . يعمل بيدين هادئتين
عارفتين والواحد يرى في عينيه ما سيكون عليه الأمر بعد
تمام الشغل . وجه أهملت فيه الكيف الأسنان وأذبلت
العينين وأهرمت الملامح . لكن الوسامة تزينة ورقة وتذلل
تفتح في القلب صناديق . ربما كانت تمضى مع القلب إلى
الفناء مغلقة على كنوزها . وتسمع صبر للأسطى النحيل
كانما بقيت ثيابه على جريدة :

— الصناديقي يا ست لا يخفى العيب .. إنما هو رجل
موكل بإبداء المحاسن .. !

وتقول صبر شاردة :

— أه .. !

والأسطى يمتص آخر نفس من عقب سيجارته
يسمقها بأصبعه في الأرض ثم يواصل حديثه هامساً
مغضياً :

— والشئ بين يدى الصانع يا ست .. مشتاق قوال
جواد بأسراره .. وقلب الصانع سميع وعارف وله سكك
إلى رموز الأسرار .. ويده كذلك مرهفة .. إنها تزيل التتوه
وتعسع على الخشونة وتقضى على الكآبة ببهجة الألوان
المناصبة .. يرفع الأسطى وجهه إلى صبر . على الوجه

أصابها ريها الأخرى ، ترفع ذيلها وتمضي تسبقه داخله
الغرفة مواءة إياه ظهرها منتبته في غضب ممثلة بوشيش
أنفاسه في صدره من جهد طلوع السلام وهو يلهث ممسبا
عليها . كان قلبها ممثله لهفة وحفانا حتى لتكاد ترمى
نفسها على قدميه وتبكي فوان جسدها يتصور شوقا إليه .
لكنها كانت مغلولة ، مسدومة بحد يتطلع منه قلبها وهي
لا تعرف كيف وم ولماذا ؟

يَكُونُ حَسَنُ أَبُو إِبْرَاهِيمَ عِبَاعَةً وَيُضَعُّهَا إِلَى جَوَارِهِ
عَلَى الْكُنْبَةِ وَيَرْتَكِنُ عَلَيْهَا . يَرْمِقُ صَبْرَ بَعِينِيهِ الْفَائِزَتَيْنِ
تَحْتَ حَاجِبَيْنِ كَثِيلَيْنِ . جَسْمُهُ الْمَكِينُ يَتَرَجَّجُ مَقْبِلًا رَاجِعًا
وَمَنْ قَلْبُهُ يَزُومُ :

— هيه .. هيه .. !

غضبه يتأجج رويداً رويداً كأنما ينفخ فيه بأهاته
الكلبية . وهي تدور في الغرفة ، تخطر ، تنتثي . تعرض
جسمها الطول للضاحات غضبيه . هذا الجسم غضبيه
ورضاه ، مسرته وسخطه بجنونه وكراهيته القاتلة .

تخطب في المواعين والأشياء وتبرطم بالشتم . تلتثم
نكد ظهيا وانتظارها له في الليل وحيدة . يتلصق حتى
يواتها . تنتقل النجوم في أبراجها وهي قاعدة على
السطح قدام غرفتها تنتظره . أين كان ؟

ربما غسلت البقرة التي يفتيتها في داره نفسها وتزييت
له . ربما . فنحن في نوبة الماء وثرة الباشا مطمومة ،
وما من بهيمة في الكفر إلا واستحمت . ربما قشرت عن
نفسها قذارتها وتعرضت له ففتته فتأخر على صبر . فليعد
من حيث جاء . فإنه كان سيكسر خاطر امرأة فلتنك صبر
التي لا عمل لها في الدنيا إلا انتظار مواعيده .

توثق الحروف وتضع الفواصل بين الكلمات . ثم
تلونها بالفتح والدال . تدور في الغرفة وترقب . ملهولة
عليه . طفلها الجالس يتعذب على الكنية . تلقى بكفيتها
إلى الوراء . ثديها هناك في قلبه وربهاها . تعرف . لكن
قلبا يكاد يتوقف للهلة وهي ترقب غضبه . يلفظ دخانا
كثيفا . وقد كان . هرخ بها صرخة مروعة كليلة قاطعة
كساطور الجزارة ويدها العظيمة متجهتان نحوها
ككلأبتي حديد يوشكان أن يمزقاهما . تتراجع خائنة .

حينئذ كان جسدها يذوب تحفانا وغراما . كانت تبكي
حينئذ وتلههم دموعها كالنهر . تتكلم عند قدميه على
الأرض تتشج . هي تعيسه وحيدة ليس لها غيره وهو
يعذبها . يتركها في انتظاره وحيدة تبكي حتى يرتجف
جسمها . ألا يعرف ضعف قلبها ومرض جسمها ؟ يرمقها
بعينيه الوحشيتين كما يرمق الثعلب حيوانا يدأوره .
لا يصدقها . لكنها لا يؤذاه أن تستأنس غلظته . تظل
تبكي له فهي تحبه أشواكه لا تؤذيها . تظل تبكي له حتى
يسوب . يمسك بها من ساعديها يرفعها إلى جواره على
الكنبة وهي تلصق به ساخرة الجسد من البكاء وهو
ساختن الجسم من الغضب .

يتمو الحنان بالدفء . يقول لها أن تكون عاقلة فهو
يحبها دون غيرها . وهي تشكو عذاب امرأة تنتظر تسم
روحها الفجرة والشكوك . لا تزال تذكر ولا تزال تحب
الرجال حينما ينصتون متجهمين ويتكلمون جادين
جالسين متحلقين مشتملين العبادات أو شملات الصوف .
وقبلة الكنية كان السرير قائما مرققا طرى المراتب . مد
حسين أبو إبراهيم يده خفض الضوء في المصباح اللامع
الزجاجية . عند هذا المدمن التذكر باغتت روح صبر
ضحكة ارتج لها جسمها .

الأم . مرأة مسحورة تبدي لصبر من نفسها جمالا لم تعرف قبيل أنه لها . شهقت مبهورة :

— قولي يا أم .. لا تسكتي .. يطغ قلبى من صدرى
كالعصفور إن لم تقولى .. ا

تتهدد الأم طويلا وقالت هامة :

— ما أحلاك يا بنية .. ما أحلاك .. ا

ضجكت صبر مفعضة عينها على فرحتها لتبقى
سائلة جسمها لا تغادره . الآن عرفت السر . ذلك الذى
يبيع فى جسمها منذ مدة . ينتظر ويبيع . أحست نبضه
وحاولت أن تحل رموز همساته الفلضبة . خلق قلبها
واحتار . الآن تعرف . تسمع همس عقيق أمها . تفتح
عينها . الأم تطلع عقدا وتقلدها إياه حاكية :

— هذا العقد لك يا بنية .. لا تلغى فيه .. سينور
بنوره نمره .. جديك وصدره .. ويزيد حسنه .. ا

لا لا يصدق الناس أنها كانت مرة صبية صغيرة .
حتى الذين رأوا صباها . وهم فى الكفر كثير . يبدون
وكانهم نسوا . أوان التذكر يقلهم . يخفقون فرحة قلبها
بميوهم الحفمة تمبا وقرها . تسمع شهقة عسل . الوجه
الوسيم يكاد ينطق فوق رسم القماش :

— أنا أصدقك يا عمة .. وكأنت بعد ما تزالين الصبية
الطوة .. ا

تقبل صبر على وجه عسل . تكلمه وتشرح له القضية .
تخيط براحتى كلبها على القماش . ثم تركز سباتيتها
للملتفتين عموديتين متجاورتين وهى تحلف مؤكدة :

— يومها وقف الكفر على قدم واحدة .. يوم ملعتى
بالجرة إلى ترعة الباشا لأجلب الماء وأنا لأبسه العقيق ..
أخطر كمرىس فى جلوه .. ا

مدت يدها فى سلة خياطتها أخرجت حزمة من شرائط
ملونة تضعها على القماش المفرد أمامها الواحد بعد
الواحد . تختبر تناسب لون القماش مع لون الشريط . تهز
رأسها مسرورة . تقول كأنها تغنى :

— تزينين الهدم يا عسل .. ا

وعاد وجه عسل يبتسم فى لهفة طفلية :

— ما رأت العين أحلى منك يا عمة .. ا

أمسكت صبر عقد العقيق فى صدرها وضجكت
مسرورة . تفرق فى الضحك وتميل وهى جد محاذرة أن
تهزها القهقهة فتثير صداع رأسها . ثم قالت للوجه
المرسوم وهى تحاوره :

— لكننى هربت يا عسل .. ا

— هربت .. ؟

وأصفر الوجه المرسوم من الفجبة وتحركت الشفتان
بالكلمات :

— هربت .. ؟ أيهم العقيق .. ؟ حلقان الذهب .. ؟
السمة الذهبية على منديلك الزهرى لها عين ياقوتة تنظر
كأنما توشك أن تقول .. ؟ لم تر عيني أحلى منك ..
ما أحلاك يا عمة وأبهى زينتك .. ا

وأغرقت صبر مرة أخرى فى الضحك . تدوب لطرة
سروها فى مرارة مرض يشمل الجسم والروح . تكف
متصنة على جسم معطل لا تريد أن تقدم على حركة
تؤرق سلامه حتى تستريح فى قعدتها وتسيل دموعها
حسرة . ترمق وجه عسل المرسوم رسما حافلا بالإشفاق
عليها ويدها مازال ممسكة بعقد العقيق :

— أحب ما عدى إلى قلبى هذا العقد يا عسل .. ا

يووما نظرت أم صبر إليها طويلا . تتامل ملامح الوجه
وملامح الجسد . وصبر تقرا للفرحة سطورا على جبين

وجه غسل يرتجف شرقا وتهمس :

ـ كائى أرى ذلك الآن أمامى يا عمة .. ١

وتواصل صبر حكايتها :

ـ جامنى من شباب الكفر كل من فى سن الزواج ..
خبطوا على بابى وكلموا أبى وأبى شاور أمى وأمى
سألتنى .. قلت لها يا أم .. أفشى لك سر قلبى ولا تلومينى
قالت .. لا .. قلت لها يا أم .. قلبى رمتى على
المحسوب .. قالت أمى .. المحسوب يا بنتى لا يعيه
شء .. لكن .. ١

والأمر فى محسوب الأضرانى إنه كان بقية أسرة
حصدها الموت وتركه فى دار وأرض وجسم معتل
ووجه شاحب مخضر . رجل طويل نحيل عريض الكتفين
متداعى البنية . لكنه نظيف طيب الريح له على ذقنه
وشمه صغيرة ساحرة والطائران أعلى صدغيه عند منتهى
حاجبيه صغيران داكنا الخضرة . له وجه يسام
وابتسامته تكشف عن أسنان سوية مفلجة .. ككاه كان
يغضبها بالحناء طلباً لرواق النفس التى تثقل عليها
العلة . وكان ماهر فى شغل الإبرة . لا يرى إلا عاكفا على
شء يتمه ، تقية أو صدار أو شملة . والرجل لم يكن
يغشى مجلس الرجال تحت الفتنة كثيراً . وإن جلس إلى
الرجال مرةبقى صامتا مبتسما عاكفا على شغل يده . ثم
فجأة يقوم . ينفض ثوبه مطروح جلوسه على الأرض
ويمضى .

يمضى ينشد الهواء ، فالباحة حول المقام تثقل على
روحه . وهو يقول فى نفسه ، إذا كان القلب فى واد والناس
فى واد آخر فما جدوى أن تجلس إليهم تثقلهم وتضيق
بهم . يمضى إلى ترعة الباشا ويجلس تحت شجرة السنط
ناظراً إلى الأفق منتظرا الفسائم الآتية من البعد . وكانت

الناس تقول إنه إنما يقعد للبنات . وإن راحة قلبه كانت فى
أحاديثهن . وإن حديث الرجال كان ينقله . وإلا لما
اعتياده الجلوس تحت شجرة السنط وهى فى طريق بنات
الكفر إلى الموردة .

إنه على كل حال كان على عادته جالسا هناك حينما
أقبلت البنت صبرتحمل جرتها ذاهبة تجلب الماء من ترعة
الباشا . قبالتها دارت والجرة على رأسها تسندها بكلها
اليسرى ويمطأها ناحية المحسوب .

ـ بخير يا محسوب .. ١

ـ بخير يا صبر .. ١

وكانت صبر تحكى أنها لم تر حسننها على مرأة أصفى
من وجه أمها ووجه محسوب الأضرانى . لم تكن تدرى
كيف تمضى فى سبيلها أو كيف تقف . ترددت . شامخة
والجرة على رأسها . طرحتها وذيل ثوبها . تطيرهما
النسمة . نسمة رقيقة تربت على خديها وتطرى تحت
إبطها . أغمضت عينها فرحة . ثم دارت ناحية محسوب
مرة أخرى لتتملى حسننها فى وجهه . قالت له فرحة بوليه :

ـ جارك طراوه يا محسوب ..

تأملت ابتسامة محسوب فى وجهه الأخضر . قال
لصبر فرفان .

ـ لولا شواش الكافور يا صبر .. ما كانت نسائم .. ١

هذا شء آخر غير حبش أندائها من الذكور نهديها
وركوبهم إياها فى دقوة الزروع يهرسون فخذيها وزديها .
هذا الصندوق مختم فيه جهاز عروس بنت ملك لن تمضى
حتى تلتقه وتدفن يديها فى حريمه . أنزلت جرتها على
الأرض وجلست تحببها بذراعيها وفخذيها وبسند خدها
على فوهتها . تقول حالة :

— كلامك حلو يا محسوب .. !

تتهد محسوب ناظراً لصبر وإبتسامته تقيم . قال :

— ما هو حسن النقي يا صبر .. إذا حسن
الذاتر .. !

فتوة قلب صبر وفتوة جسمها أملاً بها أن تقف إلى
جانبيه ، أمسكت أذننى الجرة بقبضتين شديتين وألقت
على المحسوب وجهها جاداً وقالت :

— وما تقول الحروف .. إن عدم سر القزامة .. ؟

صمت المحسوب وصمعت هى . كل ينظر فى اتجاه .
أخذت الحواة من على رأسها سوّتها ببطء وضعتها على
رأسها مرة أخرى . قامت واقفة . وضمت جرتها على
رأسها . قالت لمحسوب مبتسمة وهى تمضى :

— مِئَل على دارنا يا محسوب .. نحن جيران .. !

قال محسوب مقضياً :

— على بابكم زحام .. يا صبر .. إنا .. خولاف .. !

قالت وهى تمضى مسرعة :

— فى دارنا .. العزيز مقدّم .. ؟

ثم ضحكت ضحكة لها ذيل أطول من ذيل طارحتها
الطائرة مع النسمة .

وعليه فإن أم صبر لما سألتها قالت لها صبر :

— يا أم .. قللى رمانى على المحسوب .. !

صممت الأم قليلاً ثم قالت :

— يا بنتى المحسوب لا يعيبه شيء .. لكنه كبير ..
ومعطل .. !

حزنت صبر وتعكر وجهها حتى كانت تبكى وقالت وى
صوتها . البكاء :

— قللى عند المحسوب يا أم .. قللى حدى
المحسوب .. !

وأمسكت صبر العجوز عند عقيلها مفضضة عينها تميل
رأسها يميناً وشمالاً وهى تبكى المحسوب بدموع
سائلة :

حسوا العريس بالقرايه

زفوا العريس بالقرايه

وسدوا عين القبر بالقرايه

الحنة على كفيه ايه وليه

تبكى صبر الوحيدة . تلتح عينها لتجد وجه غسل .
صامت يرمقها فى وجل . يسر قلبها أن تجد من يرثى لها .

تمكى أن المحسوب مات وخضاب الحنا فى يديه مثل
أوراق الورود . تسالها غسل :

— أكان يحبك يا عمة .. المحسوب .. ؟

وتهمس صبر :

— أه .. !

أه .. ويوم قبض المهر وضع المحسوب فى حجر أبيها
كل ما طلبه الرجل . ثم أطرق قليلاً . والناس نظروا إليه
لا يفهمون . فتح قبضته عن عشرة جنيئات أخرى . وقال
هامساً :

— أريد أن يكون القرط فى أذن صبر له دلالة .. وأريد
سريراً .. !

بهت الناس . وأم صبر أقبلت على المحسوب تلقاة
تسالك :

— بهت من قراريطك يا محسوب ..

والمحسوب أغضى ولم يرد .

وجهه غسل أمام صبر يوثب بفرحة طفولية ويسأل في لهفة :

— ذلك خلق أذنك يا عمة ..

تضحك صبر ضحكة واهنة . تسمع رنين ذهب القرط في قلبها . تقول :

نعم .

سمعت رنين القرط وهو في يد الصائغ يعرضه عليهم . من يومها لم يبرح قلبها ولا أذنيها ؟ تكون الدنيا حلوة دون هذا القرط . تسأل غسل مبهرة .

— كنت في طنطا يا عمة .. ؟

تقول صبر مباهية ..

مرتين يا بنية مرتين !

يضحك وجهه غسل متخابئا ويقول :

— عن المرة الثانية سمعت .. مع الشيخ مصيلحي .. سافرتما معاً .. ؟

يومها كان شقيق هذا اليوم في الحر والزئمة . النفس ضالقة ، قامت صبر هالعة . ورغم أنها تخشى على لمة كبسبها من تراب السكك ، وتصونهما بالقعود في الدار ، إلا أنها في ذلك اليوم نزلت . وما إن فتحت بابها حتى تجسد أمام عينها المقام . رمقته ضائقة ، إلا أن القلب حيٌّ بهمة غامضة . مالت يميناً دائرة بالباحة .

الطراوة تأتي من حارة إبراهيم أبو حسين في الناحية البحرية مارة بديكان حسن أبو محمد واصله إلى مجلس الرجال تحت توتة المصيلحي . رمقت دار إبراهيم أبو حسين بعداء وقصدت مجلس الرجال تحت التوتة انطلقت الأحاديث الدائرة في كسل . توقفت الأقواء عن عجن الكلمات بلا سياق وتطلعت العيون بصبر للقادمة .

الانتباه مفروض لصبر وهي تنشى متوترة نيفة ؛ صارت بحذائهم حيث :

— بخير يا ولاد .. !

ردوا جميعاً مرة واحدة :

— بخير يا صبر .. !

والمصيلحي كركع بضحكة متخالفة ، ظلت في أذني صبر وهي تلتفت إلى جمع النساء المشرَّب إليها على البعد وتحيّ :

— علفية على البنات !

والنساء يسرعن بالرد لمهيجات متداخلة كلماتهن وصيحاتهن :

— علفية عليكى يا عمة .. صبر .. !

ثم تلتفت صبر إلى المصيلحي الذي كان مازال يركع ويقول له جادة حازمة .

— إنما أنا إياك قصدت يا مصيلحي ولي معك كلام .. !

وإذ نطقت الجملة الكبيرة الفادحة حلَّ صمت شمل الأرواح والأفئدة والكفر جميعاً . وقفت صبر وسط هذا الصمت تكاد تدوب خجلاً وأرتباكاً . فهي لا تعرف لماذا جاءت من دارها ولا ما الذي عندها لتقوله لمصيلحي . توشك أن تنكب قهراً . تتدفع الكلمات منها بلا تدبير . تقول :

— أنا اختنق يا مصيلحي .. لم أعد أطيق .. أريد أن أخرج إلى أرض الله وخلق الله .. أريد أن أخرج يا مصيلحي .. وأنت أعلم أهل الفكر بسكك الدنيا .. أريد أن أروح لطنطا .. !

كانت خطبة صبر ترن في الصمت المتعجب الذي لم تشبه نامة . كانت كلمة طنطا الفدح من أن تجد رداً

عاجلاً .. بقى الناس صبيين .. صبر اعصت ثم
استدارت عائدة وهى تحيى :

— بخير يا ولاد .. !

والرباجاهامن مجلس الرجال ومجلس النساء هاسا
متداخلا :

— بخير يا صبر — بخير يا عمة .. بخير يا عمة صبر ..

بخير يا صبر .. !

والامر ما نسي نهائيا . وإذا كانت صبر مرة قاصدة
دكان حسن أبو محمد قابليها مصيلحي وقفا متقابلين
صامتين . ثم إذا جلس القرصاء على الأرض . ترى
صبر عمامته الحمراء ويده ترسم على التراب بقشة
خطوطا متداخلة وهو يزعق بصوت ناعب :

— نحن من هذا الكفر يا صبر .. لا نخرج منه إلا
رمايم .. !

ثم رجع إليها وجها بشعاً ملاها خوفا . لم تقهر شيئا
ولم تحر جوابا وبضت في سكتها . وانصرفت الأيام وكان
يركب حمارته سارحا إلى حقله ذات يوم يسحب خلفه
بقربه ويعد التحية بادائه صبر :

— الدنيا واسعة .. والخروج فرج .. !

وكركب مصيلحي بالضمك وأنشأ يفنى والحصارة
منتشية رتيبة الخطوة كأنما هى للنعنة بالكلام :

كيف أعددى البر التانى

ومجاديغى مكسرين

ومضى ركب المصيلحي سارحا إلى حقله .

وإذا هجم على الكار واجب تخضير الأرض بزرعة
الاذنة لم يكن الواحد من الناس يملك من الوقت ما يحى
فيه جاره بود . وفى وسط زعيق الناس ولهوجتهم كان

المصيلحي أعلى الناس صوتا وأكثرهم لهوجة . وكانت
صبر فى غرفتها تنصت له بقلبيها . تتمنى لو أنها وجدت فى
ما بين ثغرة دفست فيها كلمة طنطا . لكن ذلك كان
بعيداً ، بعيداً حتى نهاية التخضير . حتى أصبحت ترى
الأرض من شبابها سمراء مقسمة وتنس بقلبيها حبات
الذرة فى رحم هذه الأرض السمراء تشرى من رطوبتها
الحنونة وتحبل لتلك نباتات . إذ ذلك ناداه مصيلحي من
باحة المقام تحت شبابها فأطلت عليه . شرع ناهيته وجهه
حتى كانت عمامته الحمراء تسقط وأنشأ يفنى :

ياغرب يا الى ناديتونى انينى جيت

وضحك صبر من قلبها ضحكا مسروراً حتى دمعت
عينها . وإذا نظرت كان المصيلحي قد مضى . وإذا تكب
الماء أمام باب دارها ففر المصيلحي ناجيا بذيل ثوبه من
الرشاش ملصقا ظهره بالحائط . ركت صبر كتفها على
الحائط والوعاء مازال فى يدها المشددة الكم وقالت
لمصيلحي التحية :

— بخير يا مصيلحي .

ولم تعرف إن كان رد عليها لا . إنما بهرأ أنه بدأ
يتكلم ملوحا بيديه كأنه حلو فى سوق . يقول إنه إن انطلق
سمراء الأرض عن نباتات الذرة فإنه يكون على الواحد أن
يتربص بالأرض ثلاث جمع لا يقربها . فإذا امتد عدتها
معلقلسفلية الأحياء . وعليه فإنه من ذلك اليوم حتى
الأحياء ثلاثة جمع كوامل نروح فيها يزنن سيدى سليم .
وإذا انتقدت الشمس فى يوم جار كانا قد قطعا ثلث الطريق
إلى طنطا .

يمشى أمامها حافيا ، على كتفه عمامته ملحق فيها
مدامه وأرغفة طعمه . عمامته الحمراء على كتفها
نحيلين . يمضى كلأثر الفتح ، خائف أو مستنظر اللب أو

مستاق . وهي تأتي وراءه بعده بعشرة أذرع . على رأسها سلة فيها زادها وشيشبها . تحس الأمان أنها في فلكه . تمشي كأنما تفرش علامات أقدامها الخلفية على تراب السكة . أحببت نحول ظهره وبروز لوحى ككفيه وتوتر عرقى رقبته . تمتعت لو حضنته كومت عظامه على طراوة بطنها وتديبها . ناديت عليه مشتاقا . يزعم دون أن يتلفت لها . يلوح بيديه رافضا ويسرع في مشيته ككتيس حزين . لكنها بقيت تتنادى عليه حتى التفت .

مالا على مصلى تحت كاثورة . أخرج خبزها وملحه ويصله وهي أخرجت فطحتها . تجاور المنديلان الفروشان للطعام . عزمت عليه . أصابع بيضاء نحيلة مخضوبة تقدم له قطعة فطير يقر منها السمن . ومصلى أبى . أدركت أنه عرف الكرامة وأنه يريدها . نظرت إليه . خلف جلافة الوجبة وخضونة الملاح صفاء كصفاء جواهر العقيق والكهرمان .. معادن تكونت من خالص الحجر والمجاهدة . قلب لا تقوب معدنه شائبة التشبه ولا نقهصة الشيع . لم يتعكر خاطرها من تأبيه . إنما هي حصيت كم من السكة يقى . عازمة على أن تمشي وراءه . على إشر خطاها . إن تعبت لستت نظراتها على نحول ظهره .

وهكذا استقبلت السكة مرة أخرى ضامنين على عزيمهما . المصلى نشر حولها الأمان وحذر قلبها من التجسس وحذر السكة . تتأمل وجوه الناس طلعت . تصمى القرى . تعجب للسكك الماشية في شسوع الزمام . تتذكر الأيام الخوالي . كنز عرسها بجهاز نخلتها . من هذه السكة إلى طنطا وهي به تعلم ومن هذه السكة عادوا وهي بجهاز العرس فرحة . الصمارة تندفع بحملها والألم قلقة العيون والألب ييسط على كل شيء حماية رجولية لا تغفل .

وعادوا إلى السر والألق في طاعة المغرب يوشك أن يفرق في الليل . والكفر كله احتشد ليرى السرير . وسط الدار والسلم زحام لا موضع فيه لقدم . الناس لا تعرف كيف تقيم . السرير . ولم يوفقوا لذلك إلا وقد قارب الليل أن ينتصف .. تضطك صبر من قلبها . إنها كانت في دار أبيها لم تر من ذلك شيئا . وأنها في ليلة الدخلة ، رأت السرير للمرة الأولى على المراتب عليه الملاة وتدور حول أعمدته زينة من قماش مزق .

يخلق قلبها . فرئنا في تلك الليلة بعد أن زالت إلى غربتها بقيت واقفة منركزة على السرير وأما على يمينها وقبالة الكفر على يسارها . وما لبثت حتى سمعت الناس قادمين يزفون العريس . أعلى أصوات الناس المصلى . يطلمون به السلم . يزفونه بالقراءة تدق الأصداء في قلب صبر حتى اليوم . تبكي معلقة بقصر بنحول ظهر مصلى . فإنه له يستدر العام حتى فُسل جثمان المحسوب في ذات الغرفة ونزل من السلم على أذرع ويحات صدور تطول بالقراءة . تدق الأصداء في قلب صبر حتى اليوم . تبكي نحيا .. تفنى البكائيات على المحسوب على قلب السكة نحو طنطا :

حُصُوا العريس بالقرايه
زُفُوا العريس بالقرايه
وسدوا عين القبر بالقرايه
الحنه في كفينه آية وايه

كانت تسقيه الدواء المر يشرب لا يتضمجر . ينظر لها صابرا ويقول :

— من أجلك أشرب الدواء يا صبر .. !

تقول له مؤنبه :

— من أجل الشفاء يا مصبوب .. سيدى سليم
حارسك .. !

تشرذ عيناها ويقول :

— أنا مفادى يا صبير .. أنا راحل .. !

تبكى صبير رهى جالسة عند أقدامه على السرير ناكسة .
يقول :

— الدار والأرض باسمك يا صبير .. والشرطية فى طاقة
الجدار مكتوبة مخفومة مشهود عليها من مصيلحى ومن
شيخ الكفر .. !

لم تبحث ولم تلقى وباعت من الأرض على محسوب ،
حتى مات .

السكة صاعدة ، تتمنى لو أن مصيلحى أبداً وأخذ
بيدها . وإذا به يلتفت لها قائلاً :

— طنطا يفضيها عنا جسر ترعة القاصد .. !

لما بلغا الكوبرى ورأيا المدينة لإسأ مداسيهما .
واشراعا نحوهما وجهين مستبشرين . أمسكت صبير بكم
جلباب المصيلحى لالتفت .. طنطا والأحلام وجموع
الخلق والهواء الفاسد . الخوف والفرحة والارتباك .
يمشيان جنب الحيطان كحصين . ذاهلان عن الزمان
والمكان . يمشيان بلا توقف يحفزهما صوت مجهول كائن
فى قلب هذه الضجة . ثم ينحرفان يساراً مع الجموع .
لكائين ويبيع وشراء وتدابير تطيح بالهم . يمشيان حتى
يفجأهما مقام السيد اليدوى . تهمس صبير فى أذن
المصيلحى زاهلة :

— هذا هو مقام الشيخ .. !

يرمقه المصيلحى كلمى يرمق شرطيا . يأخذ صبير من
يدها ويسرعان . يدوران ويدوران . حتى إذا شما ننتاة

دكان فسيخ فقد المصيلحى صوابه . فرشا أمام باب
الدكان وأكلا . وما أن تغير لون الشمس حتى عزما على
الإياب .

تضحك صبير بكلمة وجه غسل المرسوم فوق الثوب :
— من طنطا واشترت هذه الأساور من حر الزجاج
الملون .. !

يضحك وجه غسل مبهوراً وصبر تحكى :

— واشترت مكحلة من النحاس الأصفر واشترت
مشطاً من العظم وكل شيء مازال عندى ومازال عليه
بهاؤه .. !

يقول وجه غسل متخائفاً :

— وماذا قال الناس ثانى يوم يا عمه .. !

فى اليوم التالى كان الصبح ذهباً على أرض الحارة
وصبر نازلة تكب ماء غسلها ، لشال الأحمر على
راسها ، مرفقة كانها عروس صبحية عرس . وإذا تراءى
عينيهما امتلأتا بشموخ أكتافه وعظم هامته وجفافة
ملامحه وضيق عينيه وكثافة حاجبيه . إنها رأت شيخ
الكلاب فى عمرها مئة ألف مرة .. وأبداً لم يكن مثل هذه
المرء . راعها أنها صغيرة عليه فى العمر والجسم . تهولها
سعادته وكثفيه . تمدت لواقست طولها على طولها كطرفة
تلعب مع ألبها ، ووسعت كلها للخضوية على كله
الهائلة . قالت وصوتها يضى برغباتها اللاعبة :

— بخير يا شيخ الكلاب .. !

تبسم شيخ الكلاب القديم حسين أبو إبراهيم عن
أستنان مسودة من القهوة والدخان وقال متقنياً :

— لا تنال عن البلاد البعيدة وتطلع لعيني أيب ..
هكذا قالوا .. بخير يا صبير .. !

يتوهج صوتها بجمياً رغبتها الطفلية في الملاعبة تقول :

— طنطا حلوة يا شيخ .. !

قال متغنياً وهو يستقبل السمكة ماضياً :

— من له عينين رأى .. أقوتك بالعافية يا صبر .. !

نظراتها تمشي وراءه ملتحقة وهي تقول :

— العافية عليك يا شيخ الكفر .. !

ساعة مضيرة في تلافيف الصون والحفاظة لا يتندأ أرجحها كأنها زجاجة زيت عطري قديم أصيل . تنظر صبر إلى وجه غسل مفروزة مرتابة من خباثته . تساله هاسمة لاهثة :

— ماذا قالوا ؟

بسطت صبر كليها على القماش واستندت عليها مجاهدة لتقوم ، مصادرة أن تهتز رأسها فيثرب عليها الصدادع . أخذت القلة من الشباك بلت ريقها . ملأت حنانها وطرزت على وجهها وخلت الماء يسيل في صدرها . ثم أعادت القلة ونظرت من الشباك .

الباحة سالكة . المعزات والكلاب دافئة من الحر قابعة جنب المحيطان . الأذعر وأمراته ويته حياة ثلاث رعوس سالكتها حول صينية الحلوى . تمت توتة المصليعي تميز القدمين الحافيتين لرجل نائم لم تستطع التعرف عليه . الصمت والزمتة حول قبة الشيخ . يحط سرب حمام على القبة يلعب ريشه في الشمس البيضاء . تتمنى لو أنها طارت بجناحين . لكنها مربوطة إلى هذا الكثر بالأوجاع وقلة الحيل حتى لييهظها طلوع سلم دارها .

ارتفعت عتبة الشباك واستندت جبينها على عمدائه . تحس على لحم جبينها أخضوشان العمدان من الصدادع .

في ذلك اليوم ، بعد أن مضى عنها منصرفاً ، صعدت إلى غرفتها العلوية هذه وأطأت من هذا الشباك واستندت جبينها على عمدائه . — زيناً . يضحك قلبها المكسور . فزته في ذلك اليوم الموهل في البعد ! التحم جمع السنوات بمجلس الرجال وكان زياط وهيصة لا يدري الواحد من الذي يزعم ومن الذي يرد عليه زيقه . إلا أنه حول مصليعي كان المدار وكان هو قطب هذه الرعي التي تدش زكائب الزعيق . وكان المولد منصوباً على سفرة مصليعي وصبر في اليوم الذي سبق إلى طنطا وأوبيتها في المساء .

يروى مصليعي الحكايات العجيبة ، وينقض رواياته من كل الناس الزعيق ، نقضاً يتضمن الشوق إلى أن تعاد من الأولى الرواية أكثر مما يتضمن الرفض أو التكذيب . يزعم كل أن على صبر يطلب شهادتها . أغرقت حينذاك في ضحك مجلجل . فاجأتها حكاياته وقد رايا الأشياء كلها معاً . ضحكت من قلب سكران . تزيد ضحكاتها صخب الناس حدة . لا يعلمون أنها لشيء آخر فرحة . شيء لم يتجسد بعد في شيء لكنه يجعل به الرحم ، ويمشي خدر الجبل اللذيذ في البطن والشددين والافخاذ ويوجع الظهر وجع يؤنس القلب وتكون فيه البشارة بالولادة السعيدة .

خافت أن يثير صدادع رأسها طول ارتكان جبهتها على عمدان الشباك . آيت . تمشي متربتة في غرفتها حافية على فرشاة الأرض . تجمع الثوب وتمشي إلى ماكينة خياطتها . جلست على الكرسي إلى الماكينة . سبكت طرف سمكة الجنب على طرف البدن الأمامي وبدأت تخيطها معاً . الحر خائف وبياض الحائط أمام عينيها كالحل مرتب ، وجهه قدميها وأمن يدير الماكينة دورات رتيبة منغومة . الإيقاع المعدني الوانوي يثير شهوتها إلى العديد . القماش

يسعد رايها ، فزادت الزينة . انما يهزج جوارها
وهي ناعمة

و يا هـ لـن
ياخذ الدوا والختم من عنده
ما هـ لـن
ياخذ الكتاب والشرح من ايده

تيكى من قلب محروق دموعاً كالأنهار .

كان يوماً حاراً خائفاً مثل هذا اليوم حين جاءها على
غير عادته بالنهار . أبهذه صعود السلم فما إن دخل
الغرفة حتى اترسى على الكتبة لامناً غائض اللين .
ملهوفه تساله وهي تجلس إلى جواره على الكتبة :

— مالك .. ؟

رد عليها وهو يلهث :

— أنا مريض يا صبر .. مريض بلا رجاء .. !

انخرطت ملحوعة في نشيج حارق ، تقول من خلال
لصماتها :

— فذاك روى وعينى يا هو ابراهيم .. !

قال لها راجيا :

— عودينى يا صبر .. عودينى .. !

سالته مذعورة :

— ألا تبقى عندى أمرضك ؟ .. لست امرأتك
رحيلتك .. ؟

هز رأسه مغمض العينين متعباً :

— هذا لا يكون يا صبر .. هذا لا يكون !

ثم تعلم القلب أن يفوض السكة ذاهباً وآيباً من هنا
حتى دار الشيخ . هناك كانت تجلس في حلقة الدوار حول

المريض لا تظهر منه ببعض كلمة أو بعض نظرة حتى
مات .

كانت السكة من هنا حتى دار الشيخ تشكرها في
الذهب والأوبى بلك الأيام بعدما رآها الشيخ قدام دارها
صبيحة عودتها من سفرتها إلى طنطا .. كان الأمر بعد
ذلك اليوم عجيب . لصحت بانها مربوطة إليه برباط يعرفه
القلب ولا تراه العين ، وأن الشيخ يجذبها إليه ، وأن
الدنيا تيسر لهما حظ الاجتماع والمحبة . فكان الخلاف
مع دار البعيرى حول إرث المحسوب وكل يوم جدال
ونزاع يحمله الأطراف إلى الشيخ ليفصل فيه .

يذهبون إليه في العصر . يجلس المتنازعون حلقة حوله
تحت الشجرة قدام بايه . أمامه نار صغيرة يلقى عليها
حبات البن . ثم يضعها في جرن منقور في خشبة لطيفة
ويدققها بخشبة طويلة ثقيلة ، يرقصها في يده ترقيصاً
ياخذ باللب ويكون إيقاع نقراتها في الجرن بالغ الطرافة
وعبير البن ينتشر حوله . فإذا ما فرغ كب البن المسحق
في كف عمر به ككته . يسوى القهوة على النار أمامه
يشربها في فنجان كبير مزركش رشفات متأنية وهو يسمع
أطراف النزاع كل يدلى بما عنده .

يكون كلام كثير وزعيق ومنازعة ، والشيخ يجهد ليجد
وسط الاختلاط سكة هادئة إلى الحق ، رصين هادئ
حاسم صارم ماض في الهرج والمرج كسلاح المحراث في
أرض مروية . لكن وراء هذا كله كان شمة تبادل عجيب بين
صبر والشيخ لا يضطرب مساره الحلو من الضجة
المنصوبة . تبادل مصنوع من نظرة أو لفظة أو تربيت
بالكف على الركبة أو كلمة رقيقة للحنى رقيقة المبنى
تمقيها وجلة دهشة ثم انسياق مع قتيار الفامر . حتى
كان يوم مضى فيه صبر إلى مجلس تحت التوتة قدام
بايه .

ره عليها مسروراً :

— تكرمي يا صبر .. !

الآن على الريح أن تب و على الفروع والأوراق أن
تميل فرحة وما على الناس جناح أن يعودوا إلى شواغل
تركها للحظة منصبين فقد بلغ الكتاب أجله

قال شيخ الكفر رصيناً جداً :

— أتيت اليوم في العشاء الثانية ومعى شاهدين
دلين .. !

قالت صبر وهي تقوم :

— الصغيرة مفروشة والقاعة مملئة والقلب فرحان .

وإن الموعد جاء ، وكان ليس مثله في أماسي العمر ،
وكان عمراً نعم به القلب هواناً .. ثم مات .

تدور الملكية في رتبة تتشج مفردة في العديد :

ميرج الحمام أنهد من رأسه

يتمتع عياله والفراش ناسه

حتى آتت الثوب خياطة . قامت من على كرسيها مهددة
تمسك الثوب من كتفيي يديها . تطارحه على الفرشة
بين السرير والكنبة . تسدنت حتى جلست قبالتها . تتأمله
وتفكر مقلبة بين متعويات سلة خياطتها ، محاولة اختياري
الشريط المناسب حلية للصدر ، فرحلة بعملها . تضحك
يجاورها وجه غسل بادياً مرة أخرى . تسأله والدوم بعد
في مافياها وفي ثنيات وجناتها :

— أي شريط تحبين يا غسل .. ؟

ويجيب وجه غسل فرحاً :

— أحب ما تحبين يا عمة .. !

تسألها صبر مدلة :

— هذا الصنائي .. ؟

الشيخ وجلسه وعدة قهوته وناره الصافية . جلست
صبر على مقربة منه ساكنة . لا أحد هناك غيرها . إيقاع
الخشبة في الجوز رقيق عميق ويوبقك أن يكون حزيناً .
والريح خففت والشجرة كادت عن الحركة فروعها وأوراقها
والزجل انقلبت فما تسمع نساء ناعبر . عبر القهوة مع
الصمت يشغل للواحد كأنما شمة قارئه عجوز يذلل
شجواناً . الرجل صامت مغض وهي تتأمل شاردة والدنيا
من حول الماشقين ساكنة كأنما تتكلمها أن يتكلمها .

فمن من النساء مفضولات على التفوق . علماً أنهن
لا يسقى إلا من سلسيل تبع كثر خلف لوفسار الأيام وكبر
العنيا . يعيش الزمن الحسن وسط لشهداد الزمن القدي .
تظلمات متزيينات منطويات ثقلت . والزجل يأتي عليه في عمره
يوم يكون فيه قد نسي من النساء ما لمتعه ويولد له من الولد
ما أمزه واستكثر من اللال حتى أصبحت تتحرك بمشيته بهائم
وانفطر وأرض وزود وجسر . عند ذلك ينظر الرجل للكريم في
أمره ، فإذا في النفس زيادة وفي القلب مال ، فينقلب إلى
التوحد سامان من للصحة مشوب مزاجه بالكابه . عند ذلك
تهر نفسه إلى العشق . وفي لحظة مخصصة من ساعة
مراومة من يوم مبروك يكون الكشف ويكون الفرح .

قال حسين أبو إبراهيم شيخ الكفر لصبر متبتكلاً :

— أنا عاشق يا صبر .. ؟

أخذت صبر نجواه في حضنها ، ضمتها وبرت عليها .
ثم تكلمت هامسة حالة مفضية :

— القلب وسادة رأسك والروح غطاك يا شيخ
الكفر .. !

الرجل انصت للكلماتها ساكناً . خلى الكلمات تجرب
كياته . تريخ رأسه وتفرح قلبه .

يفرح الوجه بالشريط :

— أه يا غمة .. ما أحلاه .. !

تقول صبر مطمئنة :

هو لك يا بنتي .. !

تسوى الشريط على صدر الثوب وتبدأ تبحث عن إبرتها . تحاول أن تنظم في الإبرة خيطاً ، لكنها لا تستطيع أن ترى الثقب . تريح رأسها على الكتبة بجوارها وتغمض عينيها . الإبرة في يد والخيط في اليد الأخرى والثوب نفسها أمامها وهي مغمضة العينين غارقة في الحلم .

لم تكن عشرته لها حراماً . لقد وهبته نفسها على يد شاهدين عدلين شوريحي الخفير والشيخ مصيلحي . صدق ما وعد . وفي العشاء الثانية جاء ، وليلتها كان طيباً . كانت جالسة ترقب . الشبخ في المسلة تمت السرير ساخن . الطبخ في القدور على جمرات حطب اللعان في كائون وسط الدار . الشاي والسكر في طاقة الجدار . القلة ملأنة قطرت في حلقها قطرة من ماء الورد ووضعت في ماء الصحن ليمونة . نهجلة الصباح لامعة تزهو وملاعة السرير تنام على دائرة الحشوية . الدار صامتة ترقب وجدان الغرفة للزاهية البياض تصيح الصمغ في ادب .

إذا أحست بزلزال طلوعه على السلم وحة صدره وهو ينادي على سيدتي سليم . قامت بالمصباح . وصنعت دائرة من النور تحت اقدامه الطالعة ساعية إليها . ومن تحت بصره الشاهدان . سلماً طيباً باغضاء وخفر . الكلمات قصار والمسافات بين الناس وأصمة وهي محدودة متحررة ، خائفة قليلاً وطامعة . لا تزال تذكر . لازالت

خفقة القلب وحرقه الشوق ولازالت تعب الرجال من قلب لا يشيخ .

كانوا ليلتها جهامة خشنة لكنها طيبة ككثرة الجوزة المقفولة على اللب واللين . حتى شوريحي الخفير ، كانت عينه الفخشاء وسيمية وكان شاربها المبروم مثل حلية مستعارة وكانوا لا يعرفون كيف يخرجون من الصمت ولا أن ينزعوا عنهم عيامة الرقار . وكانت هي تجلس بعيداً قليلاً تدلى فضل ثوبها على قدميها . لكنه ما من ثوب ، مهما كان كثوماً ، بمستطيع إلا أن يشي بما عنوانه العطر والكحل والخضاب .

وهذا الصمت هي في قلبه الأراجف اللهيبي . حلوة مفسولة مزدانة . صندوق مقفول على الكنوز العجيبة مقفولة يسر الكلمات ويرشك أن تنفض مغاليقه يسر الكلمات . وبين الآنين أن . وبين الشطين نهر تنهداي لثة مركبها لا تستعملها اللهفة ولا يقرها القلق . لها ثلاثة نوتية غليظو السواعد رقيقو القلوب . بدت عن القلب ضحكة ما كان بالوسع كتمانها . قفلت إلى الوجه كالمتندرة . الشبخ . الشوريحي . المصيلحي . ابتعد هذا الصمت بالكلام :

— الفاتمة يا رجال ببركة سيدى سليم .. !

ومصيلحي له شفتان تلعبان الكلمات ، لكنها إن لم تنهمر فهي تصدقه ، تسلم له قلباً مقفولاً كالكف . حتى إذا ما التفت إليها قائلاً بصوت أرم :

— قولى له وهبته نفسى .. !

قالت . بلينة صوتها قالت : بكل حلاوتها قالت . بشراسة اشتهاها قالت . ولولا غيام الدنيا لكانت قامت أودعت استدارة أروافها اللينة وثاقه حجر شيخ الكفر وحضنت بفخذها خصره وحطت سفينة أنفاس كلماتها



ماذا يعرفون عن سمن الحفلة تتقلب فيه دنائير البصل ذهبية صغيرة لها نشيش يفرح القلب ويعير يملا الدار في كانون أنيق على نار حطب القطن للزغردة . حتى إذا ما عالت فلوس البصل الصغيرة إلى الدكنة طُش فيها عصير الطماطم . حينئذ تعبق رائحة تملا الصدور بدسامة غنية . ثم تكون القطع من لحم الجديان . ثم يكون المرق . ثم تكون قرون البامية مقمعة كاصابع الهائم . عليها ما يلزم من البهار .

جملت في يدها مسحة هائلة مليئة بالطيبخ وعلى رأسها سلة الشبّز ونخات عليهم . تضحك في نفسها . هذا خبزى وطيبخى وقلنى وهذا أنا . جلس الأربعة إلى طليبة صغيرة . الأعين مركزة على الصحن والأيدى تمزق الأرزقة تصنع اللحم تحملها بقرون البامية وقطع اللحم . زياط فرحان واهب أنفاس ومضغ ملهوف . الثلاثة يمشون إليها بنفس الدرجة . عينهم لامة وشغافهم وشواربهم

في شعر صدره . لكنها من بعيد قالت رمى تنظر إليه ذليلة مشتاقة :

— وهبتك نفسى .. !

والكلمة فيها حب وفيها قحة تدغدغ البطن ككف الدماهب . قالتها وبرتت بها كأنها أراحت سترأ فوجدت خلفه رجلا مكشوف العورة . والرجال سكرانون بلحظة عجيبية في الأوقات ترمقهم خلسة وتتلقى . فيهم شيء فرحان وماكر وشرس . كأنهم يلعبون خدودها بالسنة قطاط خشنة . تكاد تمسّ شواربهم على جلدنا . تستحم في رجولة ساخنة غامرة . انفجر للصيلى هاتفا :

— هات لنا ناكل يا امرأة .. !

وتوثب الآخران في مكانيهما فرحا وموافقة قائلين في نفس واحد :

— أى والله .. !

ما أسعد امرأة برجل جائع . إنه يكون متعلقاً بذيلها كقطط .. رمين بطوى يديها كقطط . وما هم ذى سكرارى برائحة طيبخها . تقوم . تتحرك أعضاؤها على عيونهم . تحس مسامير نظراتهم ترشق في لصها . تقول :

— من عيني .. !

كل كيانها يعمل ويرقص وهي نازلة على سلم دارها إلى حيث كانوا . فليجربوا اليوم ما هو الطيبخ . أولاد الكلبة الجياح . تحمل الريح إلى شبك غرفتها العلوية كل مساء حيث كوانينهم التي يرقونها بالقراس روث البهائم وعلفت عليها قدور الفخار مترعة بالماء يسلق فيها البقل لا تقوم على سطحها عين واحدة من الدسم ! إنما تقود بالرغاء يكشط عن وجه الإناء بمفرقة خشبية مرة بعد المرة .



غارقة في الدسم وأصابهم متحلفة بالقلم كاتهم يخالفون
إن قلند الصحفة ويعدما شيعوا تضحك وتكرحك . تود لو
انها تخففت من طرحتها ومن جلبابها ويقيت بقميصها
الخفيف تلطمهم وتسقيهم . تمد لهم ذراعاً عريانة بكل
ما عندها . تسمح على شواربهم وتقبل من تحت الشوارب
شفاها طراها الدسم . تضحك . تضحك من قبحها ومن
فجر قلبها .

وتقلب الصمت في الغرفة ألا من رشفت الشاي .
الانفاس رتيبة وتحت كسل العيون تنام وحشية ضارية
ينفخ فيها الدفء والشمع . تتأمل من الوجوه واحداً بعد
الأخر . تريد أن تستألف هذه الوحشية وتضمها إليها .
تأخذ الوجوه الثلاثة إلى حضنها . اتفاسهم على رقبتها
وفي صدرها . يكون فرح بلا ضغينة . تعطيهم نعومتها في
أن . تتمم بخشونة ثلاثتهم في أن . القلب يريدهم جميعا
كما تريد الكلية . أولادها جميعا في حضن شاسع دافئ
كثير الاندواء .

غباء هذه الدنيا ، حيث الدلالة على غير الدلول تقع
وحيث يكون الإثم حيث يكون الفرح لكنه لوقوع الدلالة
على غير الدلول ، فيكون الإثم حيث تكون فرحة القلب .
والشاطر من قال لا . إنه إذن تنصب له دكة الولاية
ويمسك يمينه مقربة التحريم . يضرب في العيون التطلع
وفي القلوب الشوق وفي الأفعال البدع حيث يستتب
الخوف وسنة الفجر . إذ ذاك لا يكون نيل وتقدم الأرواح
بالموجدة . أغضت صبر بصرها . غاصت فرحتها إذ
رأت في عين الشيخ رفضا حلسما مذعوراً . قام المصلح
فجأة قائلاً وهو يلوح بيديه ساخطاً على لطاعته ونسيانته
ما عليه من غده وأنه عليه الآن أن ينوب . يتيمه
شوربجي له عين واحدة خبيثة . يقوم الشيخ ناهياً صبر
بجهامته ينير للرجلين طريقهما على السلم .

.. علمي يا عمة وحياة مديدي سليم . علمي سر
هذه الدنيا .. بسر الرجال .. !

تصطك صبر . البصر كليل والرأس مصدوع والقلب
حزين . تقول :
.. الرجال يا بنتي هم حلاوة هذه الدنيا .. !

نعد يدها تتسبب فخذي البنت ويطنها . تملأ كفيها
بجسم الأثداء البكر والبنت مفعمة نائفة تتأوه تأوهات
حري . تركنها صبر . ترهس طراوة جسمها . تعض
رفقتها . وتكبل شفقتها . وفي الصباح يجدان نفسيهما في
السرير متحاضنين . تضحكان من القلب . تلبان على
الإزداد للفرح هذه الدنيا فرح لا ينفد .

لكنها غاضت كل الأفراح والفرقة تضيق عليها كل أن
ويندأ . وترادف كاية . وإذا جاءت غسل فهي مستعجلة
ما تكاد حتى تقوم وتبقى صبر في غرفتها وحيدة . تسمع
في وحدتها وقع خطاه إذا كان يخرج من عندها في الليل .
ما تزال تفس خوفها عليه من مسلوب الحارات تطبق
عليها الدور وتردهما بالظلمة . تبكي إذ يغيب جوف
الحارة . فإنه كان يقول لها في الليل يوجهه على ساعدها
كطفل .

— يا صبر .. لا تتكبري من ناحيتي إذا رأيت خشونة
طبعي .. إن لك لو تعلمين أت من خوف قلبي .. !
تبكي كل مرة يغيب في ظلام الحارة ، حتى إذا ما غيبه
القبر كانت قد بكت عليه قبل ذلك ألف مرة .

عادوا من دفنته داخحين يترجون تحت سماء متغيبة
كحنية القرن الصخرة . كانت هي من كل الناس منفردة
بهم غريب .. من قتله .. ؟ ولا تزال .. تقوم إلى شياكها ..
الشبح والبلحة والصمت .

نظرت صبر حردانه إلى وجه غسل . الصمد يخرج من
منابت شعرها والصداق يدور داخل دماغها كحجر
الطاحون . وعروق سقف الغرفة يكاد يقوسها تراكم
الشمس فوقها . تخالف صبر . وجه غسل يستبد به
الخوف كأنها طفل يشرب قلبه خوف أمه تقول صبر :

— قلبي يمحك يا غسل .. إنك قطعة سكر .. تزوجت
حصاراً ..

وجه غسل صامت شارد لا يجير جوابا . تقول صبر :
— يوم فرحك حتمتك بيدي .. ففركت وجلوتك .. !
ليلتها شمزت صبر لكماهما عن ساعديها الناصعين .
كان ذلك هنا في هذه الغرفة . والنسوان حولها يرقبون
فعلها بالبنات مذهولين . تضغط الثدي الناهد بالكوة من
حلاوة التنف حتى تفردما عليه . وإذا انتزعها ينط للنسوان
وراء الحلاوة وينتصب متكوراً . مسمت جسم البنية كله
مسما حتى جعلت ريق لحمها يتللق .

والحق انه ما من بنية في الكفر أن اوان دخلتها إلا
وأنت إلى صبر . تخيط لها هدم فرحها . تعلمها فنون
إرضاء زوجها . وألية الدخلة تحممها وتتلقها . لكن غسل
جاءت إلى صبر قبل ذلك بأيام طوال . عاشا معاً وقتا
فرها . يقامان ويخيطان ويتمان ببهجة القماش
والألوان ويحكيان بلا حرج عن الرجال .

وفي الليل كانا يوايان إلى هذا السرير معاً . تتقلب فيه
غسل وتتحمسه وتهتف وهي مفعمة العيدين :

— أه يا عمة .. يموت إن لم يكن لي الفرحتي صبر ... !
تأوي العمة إلى جانب غسل . تضعها هذه وتقبل يديها
وتتوسل إليها :



مصطفى حسين كمال
نجوى شلبي

صورة للحس

عندما نتكلم عن عمل فني فإن ذلك لا يكون إلا نشاطاً خارجاً عنه . قد يكون موازياً له أو امتداداً ، وربما يكون متناقضاً ، لكنه يظل خارجاً ، ولا يفسره أو يحمل محله . يصدق ذلك على جميع النشاطات الفنية من شعر وموسيقى وقصة . وأكثر ما يتجلى في مجال الفنون التشكيلية . والحديث عن الأعمال الفنية عامة ليس سوى مشاركة في خبرة فنية . عن طريق خبرات فنية أخرى متنوعة .

وحين نرى رسماً يحدث انطباع أولي على جهاز التلقي الحسي البصري . ونسأل: ماذا نرى ؟ ماذا يريد الفنان أن يقول لنا ؟ وتتداخل عن هذه الأسئلة بمقابلة العناصر التشكيلية من خطوط ، والألوان وعناصر ، وزوايا رؤيوية . وما إلى ذلك من مدركات بصرية .. ونحيا مع اللوحة ، وكما أعطينا اللوحة تأملاً ، أعطتنا تذوقاً لها وفهماً . فالتلقي عملية إيجابية لا نهاية لها .

والخطوط والمساحات ، في اللوحة مامى إلا تنعيم أو تقسيم لتلك المساحة البيضاء الصامتة تُنطِقها في مضامين وانطباعات متعلما تقسم الموسيقى الزمن ، فتنبض الحياة يجرى دائما في كل نفضات الإبداع . فلنتركه اللوحة لأعيننا .. ترى ، وتعيش ، ولنتأمل فيها زمناً .. تمضي مشغولين مفكرين في حقيقة ما نراه ، وما خلفه من دوافع وأسباب ، وجوهر الزمن كما يقول « بيركل » هو « في تتابع الأفكار » . والزمن كما يقول كانط : « لا وجود حقيقي له . إنه صورة للنس » .

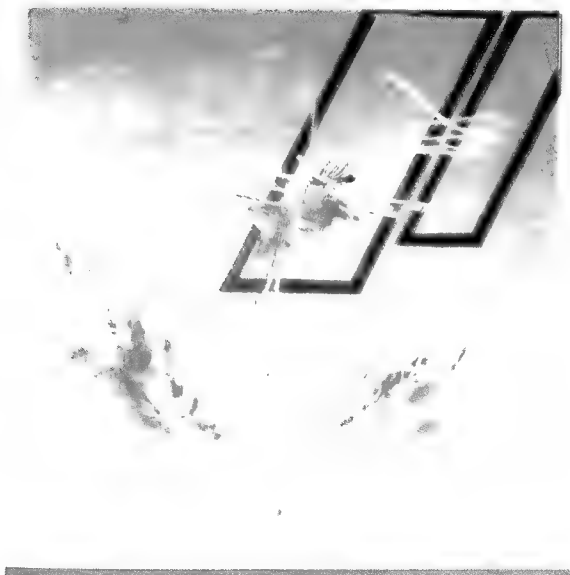
الفنان يعيش حياته في حالة يبحث فيها دائما عن شيء يحسه ، ولا يمكن وضع مسمى له إلا بعد العثور عليه ، وتوظيفه . من خلال رؤية شخصية ، ووجهة نظر ، مستمدة من خلفية شفافة ، تسمح بمرور خبرات وثقافة وتجارب عايشها الفنان وتفاعل معها .

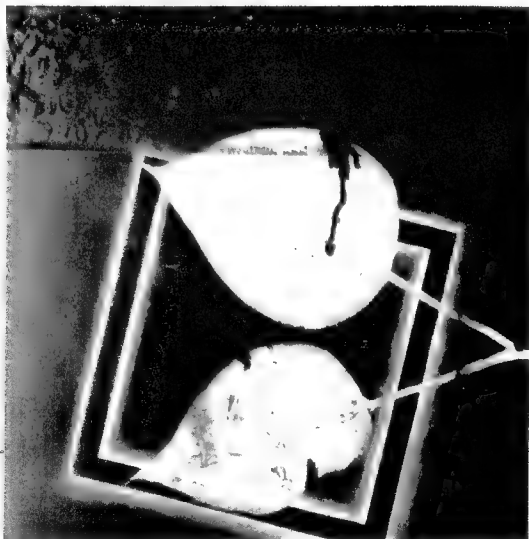
والفنان الجرافيكي ، حين يعيش تجارب تقنية متعددة تنعكس معايشته على إنتاجه التشكيلي ، من خلال رؤيته ، وفلسفته الخاصة ، بصرف النظر عن الوسائل . إنه يعيش في عالم متغير ، وهو نفسه في تغير مستمر ، بيولوجيا ، وسيكولوجيا ، واجتماعيا . وهذا التغير يحدث دائما داخل إطار زمني يهتوي به ، وحرية .

ومع أن العمل الفني ، لا يمكن قياسه بمقياس الزمن فمراحل الزمن لا يمكن إعمال أهميته .

فلنتأمل معا تأثير الزمن في : أوراق الدبوع ، والزهرود ، والطبيعة . كما تتجسد .. لعيني الفنان مصطفى كمال ، ووجدانه ، وخبراته الخاصة .







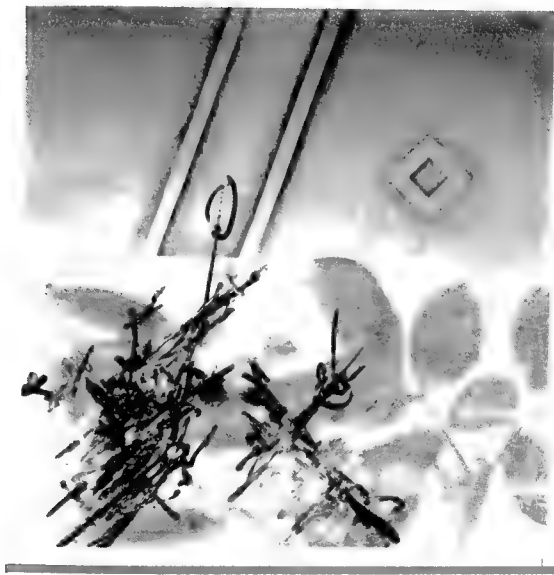


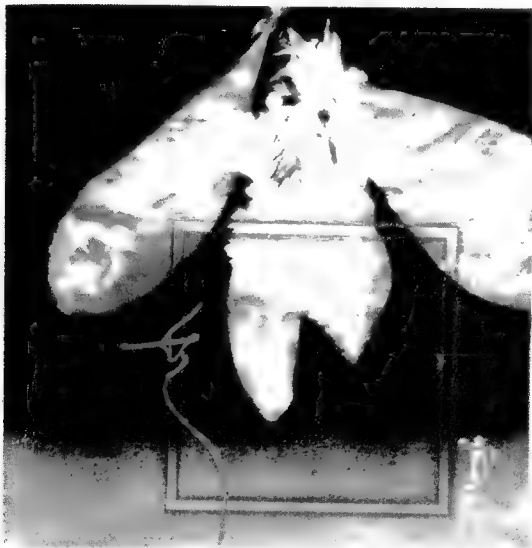


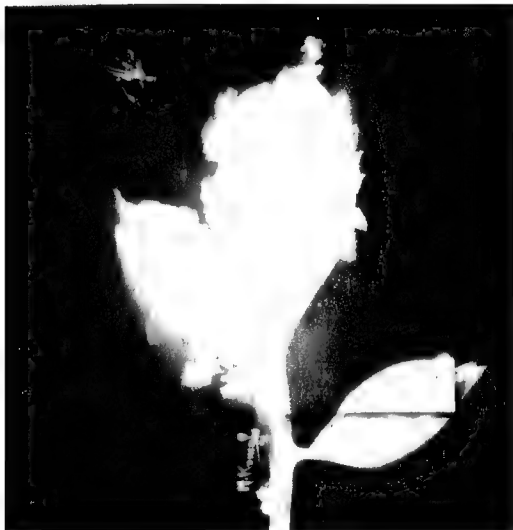


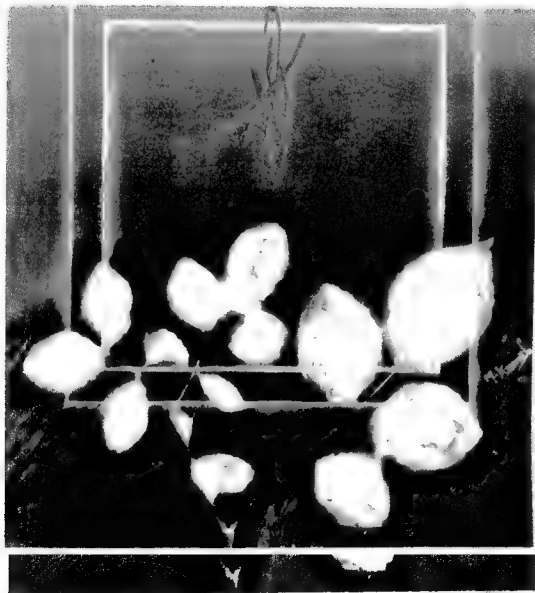
Figure 1. A woman's face, partially obscured by a dark, textured surface, possibly a window or a screen.

Copyright 2015 Sage Publications. All rights reserved. DOI: 10.1177/0886260515237111









الشيء ..

تصور هو أم صورة ؟

أولاً : نشأة الخطاب الفلسفى

ينشأ الخطاب الفلسفى بطريقتين : الأولى قراءة لنص من أجل شرحه أو تلخيصه أو بيان معانيه المتضمنة فيه ، أو التركيز على بؤرته ، أو من أجل إعادة بنائه وإكماله طبقاً للمادة القديمة التى نشأ فيها ساعة التأليف ، أو طبقاً للمادة الجديدة التى صب فيها ساعة القراءة . الخطاب الفلسفى هنا إبداع لنص بقراءة نص ، بصرف النظر عن مصدر النص ، إلهى لم إنسانى ، من الأنا أم من الآخر من القديم أم من الجديد ، صحيح أم منحول ، فلسفى أم شعبرى ، علمى أم أدبى . وهو فى الغالب النص النقدى الذى ينشئه الناقد وهو يصعد قراءة النص المبدع ، أو النص الفلسفى الذى غلب على الشرح والمخصصات للفلاسفة السابقين ، أو النص فى العلوم الإنسانية ، خاصة فى علوم الوثائق والمكتبات ، والتاريخ عندما يقوم المؤرخ بشرح الوثيقة فى وقتها كاشفاً عن عصره بأكمله ، أو فى عصر الشارح ناقلاً النص كله من العصر

الأول (عصر التأليف) إلى العصر الثانى (عصر القراءة) . وهو أيضاً النص القانونى الذى يقوم بشرح المواد القانونية الأولى بشرح وتعديلات وتذييلات تجعله أكثر قدرة على التطبيق وضم الحالات الجديدة التى لا تظهر فى المواد الأولى . وهو أيضاً نص الدينى كقراءة أولى ، تكلوها الشروح كاغلفة متداخلة أو متوالية جيلاً عن جيل ، وطبقة بعد طبقة ، كل شارح يقرأ نفسه ويصره من خلال النص الدينى ، والذى يقوم بدور المرأة التى تمكس صورة القارئ أكثر مما تكشف عن طبيعة المرأة ، والتى قد لا تكون إلا قطعة من زجاج ظهرها قائم ووجهها مضىء ، لا تجتوى بذاتها على أى معنى ، وإن كانت كاشفة كل معنى بعدد من يقفون أمامها .

والثانى إبداع نص عن طريق التنتظير المباشر للموضوع كما يحياه الفيلسوف انطلاقاً من العالم باعتباره نصاً غير مدون ، وهو فى نفس الوقت أصل النصوص . وهذا هو الاشتباه القائم فى لفظة « الآية »

تصويع القدماء ، من تراث الأنا أو من تراث الآخر ،
 ناظرين إلى الخلف ، القبلة الأولى . وفى نفس الوقت يباين
 وجوههم شطر الواقع المعاش ، الحاضر الذى يعيشونه .
 والأرض التى يسيمون عليها ، ثقى القبلىتن ، التى
 نرجو أن تكون أولى القبلىتن ، نقلا للمرحلة التاريخية كلها
 من النقل إلى الإبداع ، من شرح النص الأول إلى إبداع
 النص الثانى ، من التعليق على النص القديم إلى إبداع
 نص جديد .

يعيش الإنسان فى عالم الأشياء ومع الآخرين . « أنا
 أحييا فانا إذن موجود » . . ولما كانت الحياة هى حياة
 الشعور أى الوجود بالحياة تميزا عن حياة الأموات ، كان
 الأبق أن نقول : « أنا أشعر فانا إذن موجود » . قد
 يفكر الإنسان لأهيا عن نفسه وعن العالم ، ولا يشعر
 بوجود نفسه ولا بوجود الآخرين . قد « تفكر » الآلة
 الحاسبة ، وتقوم بعمليات يحجز الفكر عن القيام بها
 ولا تثبت أنها موجودة ، ولا تشعر بذاتها ولا بصاحبها
 ولا بنتائج عملها الذى قد يكون قرارا بتدمير العالم
 والقاء قتائل ذرية ، واندلاع الحروب العدوانية . وقد
 « تفكر » القدرة العليا كما هو واضح من تجارب علم
 النفس الحيوانى ولكنها لا تثبت أنها موجودة فى عالم
 محيط بها ، لا تؤثر فيه وإن كانت تتأثر به . ولما كان كل
 شعور هو شعور بشئ ، فإن المبدع للنص الأول الذى
 يُحوّل العالم المرئى إلى عالم لفظى ، يشعر بالعالم المحيط
 به ، بين الأشياء ، ومع الآخرين .

والأشياء ليست مواد مصمتة ، جزيئة متفردة . بل
 أشياء حية ، علاقات فردية واجتماعية ، حوادث دالة .
 الأشياء للاستعمال كادوات للتعبير أو للتقليد ، أشياء
 للفرح ، الزينة والملباس الجديد ، والمنزل والحديقة

التي تمنى فى نفس الوقت النص المكتوب المدون . . وفى
 نفس الوقت الظاهرة الطبيعية فى العالم الخارجى . الأول
 نص اللغة الذى يكشف عن العالم الداخلى للمؤلف
 الأول ، والثانى النص الطبيعى غير المفروض الذى يكشف
 عن العالم الخارجى الذى عبر عنه المؤلف الأول ، والذى
 يشاركه فيه القارئ الأول والثانى إلى ما لا نهاية . هذا
 الطريق الثانى ، إبداع نص أيضا « ينص » فيه العالم
 بالمعنى الحرق للكلمة أى يكشف عن نفسه ، ويطل
 برأسه ، ويظهر عن وجوده كما ينص اليمع ويرفع رأسه
 فبعاء صاحبه من بعيد ، بعد طائحاته فى التراب بحثا عن
 الطعام . فالعالم الخارجى هنا هو الذى يدعو إلى أن
 يتحول إلى نص مدون ، وينتقل من الأعيان إلى الألفاظ
 من النص الطبيعى إلى النص اللفظى . الواقع يتكلم ،
 والطبيعة تنوح ، والموقف يستدعى . وهنا يظهر
 الفيلسوف ليحول النص الطبيعى إلى نص لفظى . وتكون
 مهمته مهمة الشاعر سواء بسواء . والشاعر هنا رمز
 لموقف إبداعى . فهو الروائى والقصاص والمسرحى . وهو
 أيضا المرسام والمثّل والمصور والمخترع فالنقطة يصرف
 النظر عن أدوات التعبير ، الألفاظ أو الخطوط ، الأصوات
 أو الأشياء .

« والشئ تصور هو لم صورة ؟ » مقال فلسفى من
 النوع الثانى . ليس قراءة لنص بل إبداع نص ، ليس
 شرحا على متن بل تعبير عن موضوع . ليس إسهابا لبيان
 المتضمن سلفا بل تركيز فى بؤرة ، وتحليل لتجربة . ليس
 تعامل مع الألفاظ بل تعامل مع أشياء . ليس وصفا للصد
 الآخر ، المؤلف السابق ، بل وصفا لتجربة الأنا فى العالم
 وهى تدرج وتتصور وتقبل . ليس نقلا عن السابقين
 الأولين برواية عن الأسلاف العظام ، بل إبداع للمتأخرين
 من الأحفاد المضمرين الذين يباين وجوههم شطر

والكتاب ، وأشياء للحن كالرخس والموت والحوائث والكوارث واللباس الاسود ومظاهر الحداد . الأشياء إنسانية ، عالم محيط بالإنسان ، امتداد لعلاقاته الفردية والاجتماعية . الأشياء قبل أن يدخل الإنسان معها في علاقات ليست أشياء ، بل عالم المادة الأولى ، ملاء أشبه بالخلاء ، وجود أقرب إلى العدم . لذلك بعد خلق العالم ، خُلِقَ الإنسان حتى يصبح الخلق عالماً إنسانياً ، ويتحول من عالم مصمت إلى عالم دال ، من الصمت إلى الكلام ، من اللامعنى إلى المعنى .

والآخرون ليسوا أشياء أيضاً للإدراك ، دمي متحرك ، أعداداً للأحصاء ، أرقاما للصر ، نسباً كمية ، بل القطب في علاقات متبادلة ، محبة وصراف ، تآلف وتغور ، اجتماع والفتراق . الآخر طرف في علاقة . هو الأنا الآخر في مقابل الأنا . كما أن الأنا هو آخر بالنسبة إليه باعتباره أنا . العالم المحيط إذن أشياء وذوات ، مجموعات من العلاقات ، مجال للعمل والنشاط . العالم المحيط عالم من المعاني والذلات ، إيماءات وإيماءات مقابلة ، مقاصد ومقاصد متداخلة ، إرادات وإرادات متصارعة ، من أجل بناء عالم إنساني دال يكشف عن حقيقة العالم المصمت عالم الأشياء والحجارة والكائنات الحية . وهنا تبرز أهمية الشيء في العالم الإنساني ونشأته فيه . فبعد أن يتم إدراك الشيء بالحوس ، هل هو تصور أم صورة ؟ بعد أن يدخل الشيء في مجال الرؤية ويسقط عليه ضوء الكشف هل يتحول من دائرة الإدراك الحسي إلى دائرة التصور والتصنيف ، عن طريق المقولات الذهنية ، أم إلى دائرة التمثيل والإبداع عن طريق الصور الفنية ؟ وهل التقابل بين العلم والفن هو هذا التقابل بين الدائرتين بعد الإدراك الحسي : دائرة التصور للعلم ودائرة التمثيل للفن ؟ وماذا عن دور

الفلسفة ؟ هل هي أقرب إلى التصور أم إلى التمثيل إلى العلم أم إلى الفن ؟ وماذا عن الدين ؟ وأية دائرة فضل التعبير عن نفسه من خلالها ؟

ثانياً : تصور الإدراك الحسي :

يبدأ النشاط الإنساني في العالم المحيط ، بين الأشياء ومع الآخرين بالإدراك الحسي ، أي برؤية العالم الخارجى من خلال الحواس . ولا يفرق الإنسان طفلاً ، أو بالغاً عن الحيوان في الإدراك الحسي ، باعتباره انطباعاً حسياً أي دخول العالم الخارجى في مجال الرؤية . فالحواس هي الوسيلة الأولى التي تظهر من خلالها العلاقات المتبادلة بين الإنسان والعالم المحيط . ومع ذلك ، فالإدراك الحسي ، وهو تمثيل الانطباع الحسي إلى مستوى الوعي ، يمثل قلصراً عن إعطاء كل إمكانيات العالم المحيط وإيماءاته ودلالاته وإصافه ومستوياته . وبالرغم من دفاع الحسنيين ، قدماء وحديثين في تراثنا وفي تراث الآخرين عن الحس ، إلا أن الإدراك الحسي يمثل قلصراً عن إعطاء كل إمكانيات الوعي بالعالم . ويمثل هذا القصور في الآتي :

١ - بالرغم من أن الإدراك الحسي بدأ كإنطباع حسي وتجاوزه إلى الوعي بالتراث ومعارفه ، إلا أنه يمثل أقرب إلى الانطباع منه إلى الإدراك متجاوزاً الوعي بالذات إلى الوعي بالعالم . في الإدراك الحسي ، ترسم صورة الشيء في الحس من خلال الحواس الخارجية ، ولكنها تظل صورة باهتة متوسطة ، لا هي الشيء ذاته ولا هي الوعي به . فإذا ما كُنْ هناك خلل في الحواس أو ضعف فيها ، أثر ذلك على صورة الشيء ، في الحس ، فبدأ الوعي الخفيف . وصورة الشيء نمطية آلية ، يعمل الحواس كذلك .

ويقتل تنطلي إمكانية التقدير في الوعي ، وتحويل المعاني والإحساس بالإمكانات والاحتمالات . وتنتهي التحدية لحساب إحصائية معينة آخر إلى السكون منها إلى الحركة ، ومن الموت منها إلى الحياة .

٢ - يعطى الإدراك الحسي جانباً واحداً من الشيء . وهو الجانب المرئي منه دون الجوانب الأخرى اللامرئية ، والتي تحتاج إلى إدراكها إلى التصور والتخيل بل إلى التفكير والتوهم . ويقتل يستحيل الفصل بين الحواس الخارجية والحواس الداخلية في عملية الإدراك . لا ينشئ ذلك كما هو الحال عند القدماء في تراثنا والمحدثين في تراث الآخر المعاصر لنا ، أن الحواس الخارجية لإدراك العالم الخارجي ، والحواس الداخلية لإدراك الظواهر الباطنية في النفس ، لأن إدراك العالم الخارجي يحتاج أيضاً إلى الحواس الباطنية . فالظواهر المدركة ليس فرداً بل هي مجموعة علاقات مع باقي الأشياء ومع الإنسان ذاته . والعلاقات لا تدرك بالحواس الخارجية بل هي موضوعات للتصور والتخيل والتفكير والتوهم . ليس الإدراك مجرد تقليد الشيء المرئي مع الرائي ، ولكن هو اختراع الرائي للشيء وإدراكه له من كل الأطراف سواء دار الرائي حول الشيء ، أو دار الشيء حول الرائي ، أو دار كل منهما حول الآخر في دورتين متبادل ، في أوليات وأوضاع مختلفة كما هو الحال بين الحبيبين .

٣ - مقياس الصدق في الإدراك هو مطابقة الشيء المدرك مع الصورة المرتبطة له في الذهن من خلال الحواس وكما كانت المطابقة كلمة إلى حد التماثل لكن الإدراك صحيحاً . وهذه استمالة لغوية وإفتراض وهي لا وجود له . إذ يستحيل أن يطابق الشيء في الخارج

الشيء في الداخل ، عالم الأعيان مع عالم الأذهان من خلال توسط الحواس . فالحواس ليست آلات تصوير تستقبل الأشعة التي تنبعث من الشيء في الخارج مقبولة إلى الداخل وعلى فيلم حساس فتحدث الصورة المطابقة بتوافر الشروط اللازمة لذلك ، مثل الضوء . فالعالم الخارجي رؤية إنسانية . الأشياء فيه علاقات . والآخرين فيه أيضاً أطراف في علاقات . والتصوير يكون للشيء وليس للعلاقة . كما أن قلب الصورة ليس فقط عملاً الياً للعين بل هو عمل الشعور في الانتباه . فقد يتم عمل الصورة ولا يحدث إدراك ، لأن الشعور غير متنبه لضمون الإدراك فتظل على هامش الإدراك .

٤ - للإدراك الحسي جانبان : خارجي وداخلي . الخارجي هو استقبال الحواس للإشارات من العالم الخارجي ، والداخلي هو تحويل هذه الإشارات إلى دلالات ، والدلالات ليست مدركات حسية بل هي مرتبطة ببناء الشعور ونسجيه ، محددة بالاتصالات والعواطف ، ومشروطة بحالات الحزن والفرح ، وبالشعور النائم والشعور اليقظ ، بالحياد والاهتمام ، فالإدراك الحسي علاقة متبادلة بين الموضوع والذات ، وتضافير بين المرئي والرائي ، وإحياء متبادل بين الشيء والشعور به مثل العلاقة أيضاً بين الحبيبين فالحب ليس من طرف واحد وإلا كان موتاً وساماً ، سلبية طرف ، وهو الشعور ، وإيجابية آخر ، وهو الحواس . بقدر ما يكون الشيء متجهاً نحو الشعور يكون الشعور متجهاً نحو الشيء . ويقدر ما يكون الرائي قاصداً نحو المرئي يكون المرئي قاصداً نحو الرائي . الشيء متنبه للإدراك ، والإدراك موقف للشعور .

٥ - الإدراك الحسي وهي سطحي بالعالم ، خال من العمق الدلالي . فالأشياء علاقات وليست مجرد مواد

متراسة ، في حركة وليست في ثبات ، الإدراك الحسي هو فقط أول مراحل الوعي بالعالم . وبذلك عظمت وحدوده . لا شيء يبدأ إلا به ولا شيء ينتهي إلا إليه . هو اللقاح الأول ، والتخصيب المبدئي الذي يهده لا يكون زرع أو نماء أو ميلاد أو نمو . هي النظرة الأولى قبل السلام والكلام والموعود واللقاء . هو شرط الوعي ومع ذلك ليس الوعي مشروطا به ، بل دليل الأعمى الذي يتركه الأفضل من البصير ، اعتمادا على التصور والتخيل والتوهم . بل أن الوعي الذاتي بدون حواس داخلية يظل عيا بالذات دون حواس خارجية ، ووعيا بالعالم المحيط عن طريق حدود الوعي بالذات .

٦ — الإدراك الحسي أقرب إلى الانفعال منه إلى الفعل ، وإلى السلب منه إلى الإيجاب ، وإلى الأخذ منه إلى العطاء . ولما كان الإدراك مقدمة للمعرفة ، وكانت المعرفة مقدمة للفعل ، يظل الإدراك الحسي مقدمة بلا نتيجة ، وانفعالا دون فعل ، ونظرا دون عمل ، ومطلبا دون اقتضاء . والأشياء المدركة في حاجة إلى تغيير وإعادة بناء ، وليس إلى مجرد إثبات وجود . الأشياء المدركة هي نظم علاقات بالذات ، في حاجة إلى أن تتحول إلى نظم اجتماعية بالفعل . فالواقع بناء اجتماعي كما أن الأشياء علاقات اجتماعية .

٧ — الإدراك الحسي في أتم صورة ، بعد أن يتحول إلى وعي بالعالم بعد الوعي بالذات ، يعبر عن نفسه في لغة ، ويصوغ المدرك الحسي في قضايا للإعلان والتأثير واقتضاء الفعل . ومن ثم كانت اللغة أداة الإدراك في التعبير والإيصال . الإدراك الحسي إدراك ذاتي ، معرفة بلا صوت ، صمت دون كلام . ثم تأتي اللغة فتحوّلها إلى صياغة وتعطيل أبعدا لم تكن فيه ، من أجل اقتضاء الفعل والإيحاء بالمعاني وتوجيه الواقع وتحريك نظم

الأشياء . الإدراك دون لغة كنهر بلا مصب ، قدّر بلافتحات ، جيش بلا قيادة ، جماهير بلا ثورة . وإذا تم التعبير باللغة تكون القضية تكرر للإدراك الحسي . هذه منضدة ، هذه سبورة ، هذا قلم ، عبارات تقريريّة يفضلها العلم بعيدا عن عبارات الإنشاء : أنا سعيد . هو حزين . يصير كبت ... الخ .

ثالثا : حدود التصور العقلي :

ومن أجل قصور الإدراك الحسي جعله الفلاسفة العقليون أول درجات المعرفة وليس نهايتها . تبدأ المعرفة به ولكن لا تنتهي إليه . إذ يظل أقرب إلى المادة الحسية الخلم في حاجة إلى تعطيل . وهنا يأتي دور التصور الذي يقوم بتحويل المادة الحسية إلى رسالة والإدراك الحسي إلى إدراك عقلي ، فيصبح للشيء معنى . والمعنى أقرب إلى العقل منه إلى الحس . وبالعقل يعبر الإنسان مع المعنى ، ويتحول عالم الأشياء إلى عالم المعاني . ومع ذلك للتصور العقلي حدود أيضا أهمها :

١ — ليس للتصور علاقة مع العالم الخارجي بل يتعامل مع المادة الحسية المنقولة إليه عن طريق الحواس . فهو تجرييد للأشياء ، ويخلق عالم بديل عن العالم الطبيعي . وبذلك أن يتعامل العقل مع الأشياء مباشرة فإنه يتعامل مع عالم متوسط بينه وبينها وهو عالم الصور والمقولات . فينسى العقل العالم الخارجي ، ويصبح مقياس صدقه تطابقه مع نفسه . ويكون استدلالاته صحيحة إذا ما تطابقت مقدماته مع نتائجها يصرف النظر عن تطابقها مع العالم الخارجي . وشتان بين حيوية الأشياء وبرودة العقل ، وحركة الأشياء وسكون العقل ولطائف الأشياء ومضطربات العقل .

٢ - يظل الخلاف قائما حول هذه التصورات ، هل هي فطرية أم مكتسبة ، قبلية أم بعدية ، مجرد تجرييد الانطباعات الحسية عن طريق التكرار والتداعي وقوانين الارتباط أم هي مستنبطة من طبيعنا الذهن ونسبيته ؟ والخلاف بين الحسنيين الذين يأخذون الحل الاول ، والعقليين الذين يأخذون الحل الثاني معروف ومشهود ، ولا سبيل لترجيح أحد الرايين على الآخر « فيكتوري » و« ليبفتر » من ناحية ، أو « بولك » و« هيوم » من ناحية أخرى . كما يظل الخلاف قائما حول وظيقتها هل لها دور في المعرفة ، ودور رئيسي باعتبارها الشرط الضروري لها كما هو الحال عند « كلفط » ، أم أنها حائق للمعرفة ومائع لها كما هو الحال في الوضعية المنطقية والمدارس التحليلية ، التي استأنفت مواقف الحسنيين الأوائل ؟ ويكون السؤال : هل يمكن للتصورات قبلية أن تتعامل مع الأشياء الطبيعية ؟ وإذا كانت التصورات ناشئة من الحس فإنها ترجع من جديد إلى الإدراك الحسي ونقصه .

٣ - يسقط أيضا التصور العقلي عالم الشعور من الحساب ، وكان الوجدان لا يتوسط بين الحس والعقل ، وكان المادة الحسية تعبر إلى الذهن مباشرة دون مرورها بحالات الشعور التي قد تكون المادة الحسية ، وترجع التصورات العقلية . صلة الإنسان بالعالم الخارجي ليست فقط صلة معرفية حسية أو عقلية بل هي أيضا صلة وجدانية . ويضم الوجدان والعواطف والانفعالات والأهواء . وبهما أوتى العقل من تصورات قبلية فقد تصصف بها الأهواء . لذلك كتب معظم الفلاسفة العقليين رسائل في السيطرة على الانفعالات حماية للعقل ، ودفعوا لمنافسة الانفعالات له في السيطرة على السلوك . التصور العقلي للأشياء يجعل الإنسان يعيش مستويين : المعرفة

النظرية الرياضية أو العلمية ، والمعرفة الوجدانية التي يستبعدان الفكر الرياضي والطبي لأنها ذاتية . شخصية ، عرضة للصواب والخطأ ، لا تخضع لمقاييس واحدة ، مزاجية ذوقية ، مجالها الفن والأدب . فيقول المهندس إلى شاعر ، والعالم إلى فنان . التصور العقلي إذن معرفة ناقصة بالقىء . تحلى حدوده الخارجية تلج إلى مضمونه الداخلي ، أشبه بالرسم الهندسي منه بالمشاركة الوجدانية والعيش مع الأشياء .

٤ - التصورات محدودة ، مغلفة ، وظيقتها استبعاد ما لا يدخل فيها وحصر ما يدخل فيها . هي عمل مصطنع في المادة الحسية ، تطبيق لمادة أول ، مما يؤدي إلى فقدان العالم الطبيعي الخام كما يقدمه الحس . وكما كان التصور جملعا مانعا كان حده كاملا ، وإلا أصبح رسما ، أى ناقصا فهذا كانت حالة الإنسان بالعالم علاقة انتشار وحركة ، فكيف يمكن ذلك والتصورات قيد ؟ صحيح أن التصنيف أحد وسائل تمايز العلوم وعدم الخلط بينها ، ولكنه في النهاية يقضى على وحدة العلم . يقوم على الانفصال أكثر مما يقوم على الاتصال . يضع الحواجز بين المبادئ . كما أن تمديد التصور ذاته في حاجة إلى تصور . وهذا في حاجة إلى تصور ويتنهي الأمر إلى ما لانهاية ، دون الوصول إلى تصور أول ليس في حاجة إلى تصور ، قد تكون هي بدايات العقل أو أوليات العلوم التي تعود من جديد إلى الاشتباه في أصلها ، فطرية أم مكتسبة ؟

٥ - يصبح عالم التصورات شيئا لشيئا بديلا عن عالم الأشياء . وبدل أن يلعب الطفل بلعبة فإنه يلعب بظلالها . وبدلا من أن يتعامل رجل الأعمال مع الأشياء بالبيع والشراء والمقايضة فإنه يتعامل مع النقد والشيكات والحوالات والذئبات الصرف . وتتقطع الصلة

تكشف عن إبعاد أعماق الواقع لا تكشفها الواقعية
الساكنة .

٧ - وإذا كان العقل توجهها بشد ما هو استقبال
وأخذ ، فإن التصور مجرد قالب ثابت لا فعل له ، إلا أن
يكون حاوياً لحقوى بتغيير « لوسط » القديم . العقل
التصورى أقرب إلى السلب منه إلى الإيجاب ، وإلى
السكون منه إلى الحركة . العقل مع التصور يفقد قدرته
على التوجيه وعلى تحويل النظر إلى عمل ، والمعرفة إلى
سلوك . يكتفى التصور بالفهم والتلميع دون التغيير .
ويقصر مهمة العالم على النظر ، ثم تلتى بعد ذلك العلوم
التطبيقية . العقل هادئ ومرشد ، يحدد الخطى ومسار
الطريق . العقل توجه نحو شيء مثل الشعور تماماً ،
شعور بشيء . في التصور ينتقل العقل على ذاته ، ويتعامل
مع نفسه ، بدلاً من خطوة إلى الأمام - خطوة إلى الخلف .
ويتحول الفعل والسلوك إلى قوى لا عقلية ، طالما اقتصر
مهمة العقل على التصور .

رابعا : إمكانات الصورة الفنية :

وهنا يأتي دور الصورة الفنية كعامل متوسط بين
الذات والموضوع ، بين الإدراك الخارجى والذهنى
الداخلى ، بين عالم الأذهان وعالم الأعيان ، متجاوزة
تصور الإدراك الحسى وحدود التصور العقلى . للصورة
الفنية إمكانات لا حدود لها لكسر الطوق في العلاقة الآلية
بين الذات والموضوع ، والانتقال من عالم المعرفة إلى عالم
الخيال . وتتمثل إمكانات الصورة الفنية على النحو
الآتى :

١ - ليس الشيء واقعة مادية مصممة ، ثابتة جامدة
كما هو الحال في الإدراك الحسى ، بل حالة شعورية ،

شيئاً فشيئاً بالعالم الخارجى ، ويصبح المصطنع هو
الحقيقى ، والحقيقى بمعنى الطبيعى الواقعى خارج
نطاق العلم . ويتم تركيب التصورات بعضها فوق بعض
في انساق لا يعرفها إلا المتخصصون ، وتزدوج الثقافة
بين الثقافة العامة والثقافة الخاصة ، الأولى للعلماء
والثانية لغير العلماء ، الأولى للخاصة والثانية للعلمة ، ثم
تعجز التصورات عن تقسيم العالم ، ويتم تغييرها وإعادة
تركيبها حتى تعجز من جديد ، وهكذا حتى يتحول تاريخ
التصورات نفسه ، إلى تاريخ العلم ، فيثبت تقدم العلم
وقدرة الإنسان على فهم المتغيرات . وتصبح التصورات
عالمًا مستقلاً بذاته إلى أن تصبح تدريجياً شيكات بلا
رصيد . فتنشأ دعوات العود إلى الأشياء ، والعود إلى
الطبيعية .

٦ - ينتهى الموضوع كلية ، وتتبع الذات المتصورة في
الذرجسية ، تتعامل مع نفسها باعتبارها موضوعاً . تتليم
الانساق ، وتؤسس المذاهب الفكرية ، وتبدع فنا هندسيا
كما حدث في « الكلاسيكية » ، إخضاع كل شيء للقوالب
المسبقة والقواعد والمعايير الشاملة للعمل الفنى . ونظراً
لانتطاع الصلة مع العالم الخارجى الطبيعى ، وإيجاد
عالم صورى بديل ، يبدأ شعور القارئ في الفهم ،
والبحث عن المضمون وراء الشكل . ويضطر في النهاية
إلى إيجاد مضمون من عنده ، يسلفه على الشكل ويعمل
به فراغ التصور . فتتعدد التاويلات بتعدد القراء .
ويصعب النقاد أن ذلك من عظمة العمل الفنى ، ألا يكون
أحادى الطرف ، وأضيق المعنى . وكلما اكتنفه الغموض
ازداد العمق ، ويكون الميب في القارئ والمتذوق ، نظراً
لضعف مستواه ، وليس في اللغزان أو الأديب الذى أسقط
المضمون من الحساب واكتفى بعالم للتصورات . بل قيل
إن « السريالية » أكثر واقعية من « الواقعية » لأنها

٣ — الصورة الفنية أكثر ألفة للإنسان . وظيفتها تحويل الشيء إلى بعد إنسانى مطابق لوضع الشيء كعلاقة . الصورة رفع للشيء إلى مستوى الإنسان . الصورة تحول من الواقع إلى الخيال ، ومن الحقيقة إلى الحلم ، ومن الاضطراب إلى الشعر ، ومن الرؤية إلى الرؤيا . الصورة تُقْصِر أبعاد الشيء وتُطَوِّد أوجهه ، هي اقرب إلى التصديق دون ما حاجة إلى إثبات أو استدلال . الصورة برهان شمرى ، دليل روائى ، حجة فنية ، لغة إشارية . تثير في نفس القارئ والمتلقي خيالاته ، فتنتج الصورة الأولى صورة ثانية . فالمبدع ليس هو المؤلف الأول ، بل هو القارئ باعتبارها المؤلف الثانى . يعيش الإنسان في عالم من الصور . والخيال أداة معرفة ووسيلة إحياء أكثر من العقل الناقل للانطباعات الحسية والواضحة لها في تصورات ، الخيال مبدع كما لاحظ « إين غرين » .

٤ — تكشف الصورة عن التماثل في الكون ، والقياس في الطبيعة . (إنها تشرق في السماء كما تشرق في القلب) كما يقول « فيرلين » . (ينبت العلم في القلب كما ينبت العشب في الإكسة) كما تقول الشبيبة . تكشف الصورة عن التماهي بين العالم الأصغر والعالم الأكبر ، بين عالم الشعور والكون كما لاحظ إخوان الصفا من قبل . في الإنسان أنهار ووديان ، وصخور ورمال ، وفي الكون عيون وعقول ، ثلوج وأطراف . فكذا ما أنت صورة ، فإنها تخلق صورة أخرى كما هو الحال في حزب الأمثال في الأميلان . الإيمان جوهرية ، الإيمان شمس أو قمر ، الإيمان نيرة ، الإيمان سمكة في شبك صياد لم يلتقط إلا العشب . ليس القياس أو التماثل فقط هو الذى يقوم على التشابه والآلاف . هناك مقياس في الصور ، نسج صورة على أخرى . الصورة وحدة الكون المتعدد . لذلك كان الله صورة . أرسل الربى مجموعة من الصور

اتجاه قصدى ، رؤية ذاتية ، إيجاد متبادل بينه وبين الراى ، علاقة وجدانية ، مشاركة وتعاطف . الشيء هنا علاقة شخصية بينه وبين صاحب مثل العلاقة بين الصبيين . وتأخذ هذه العلاقة كل يوم أشكالاً جديدة في التعبير ، وتعطى معانى جديدة للهمم ، ويكشف عن جوانب مجهولة في الطرفين . الشيء علم إنسانى يتحرك ، يتقلب على أوجه عديدة كالبولر أو الكريستانل يحكم من كل جانب ، وتتعدد الألوان ، والنفرة واحد . الشيء يتكلم دون صوت مسموع إلا للفلان . فهو نعم للموسيقى ، وشعر للشاعر ، وسرد للروائى ، ومعنى للفيلسوف . الشيء حياة مثل حياة النفس في حاجة إلى من يشعر بنضه وهو المبدع والمتلقي . الشيء صديق وحبيب ، وصاحب ورفيق . لا يفهمه إلا من يبدله شعوراً بشعور ، وقصداً بقصد ، واتجاهاً باتجاه .

٥ — ليس الشيء انطباعاً حسياً كما هو الحال في علم النفس الفزيولوجى ، أو إدراكاً كما هو الحال في علم نفس المعرفة بل هو صورة فنية ، إشارة إلى مشار إليه ، معنى ودلالة لذوى الألباب . الصورة تحويل غير الدال إلى دال ، والصمت إلى صوت ، والخفاء إلى تجل . الصورة امتداد للشيء وتكبير له ، مهجر يحول المتماهى في الصغر إلى متماهى في الكبر . الصورة تحرير للشيء وإطلاق له من عقله ، بث للحياة فيه ، روح تتلخ في الطين . في الصورة : الشيء رمز له مرموز ، وظاهر له تاويل ، الصورة مجاز الشيء وليس الشيء حقيقة في المجاز وليست خارجه . المجاز يكشف حقيقة الشيء . الاستعارة والكناية وكل شروب البيان والبديع عناصر جزئية في الصورة ، صورة في دور التكوين ، شيء في إطار التحول إلى صورة .

ليس فقط في أمور المعاد بل أيضا في رؤية الطبيعة وفهم النفس . الرحي ليس أفكارا بل صور مثل مشاهد القيامة .

٥ — تقوم الصورة بدور الذاكرة والرواية . وتبدع في النقل وضرب الأمثال جيلا بعد جيل ، حتى تتراكم الصورة وتتحول إلى تراث شفاهي أو مكتوب . النواة واحدة ، والأمثلة تتكاثر . وتظهر قضية الاتصال لتحاكم الخيال لحساب العقل ، وتتكرر الإبداع دفاعا عن النقل . فالنص المنحول صورة للنص التاريخي ، ويعبر عن حقائق أوسع وأشمل منه . فيه خبرات لجيل وفهم شعوب . النص المنحول قرامة للنص التاريخي ، تكشف عن أبعاده الخفية ، وتستبطن أسراره ، وتلك رموزه . الصورة خيال يُحفظ في الذاكرة ، ويتحول إلى سرد كما هو الحال في قصص الانبياء . الشعر أصل الفلسفة . لذلك لم تخل النبوات منه .

٦ — تقوم الصورة بدور النظرية قبل الممارسة ، وتمتلى الأساس النظري للفعل قبل السلوك . تمتلى الممارسة من المآهات النظرية الخالصة بدعوى ضرورة تأسيس المعرفة أولا . للصورة تقنع وتجنّد وتخرّب . هي أداة في الجدل الاجتماعي . بل إن الصراع الاجتماعي هو صراع صور ، صورة الفنى مع صورة الفقير ، صورة القاهرة مع صورة المهجور ، صورة السيد مع صورة العبد . ليست الصور طواحين هواء بل هي واقع لا مرنى . تنشأ الحروب كلها والنزاعات بناء على صور ، صورة الأسود في ذمّن الأبيض ، وصورة المتخلف في ذهن

المتقدم . الخالصة من العلماء تحتاج إلى الصورة في بناء الخيال الطلى ، ولا تستغنى عنها العامة في الحشود والمظاهرات .

٧ — تبعث الصورة على الممارسة مع الحد الأدنى من الضمان النظري . تدفع على السلوك ، وتوجه الإنسان نحو الفعل . الصورة دعوة للتمرد . دافع على الغضب ويأبى على الثورة ، الصُّلْبُ صورة ، والهالك صورة ، واللون الأحمر صورة ، وكذلك اللون الأخضر واللون الأبيض . الصورة ليست مرئية بالضرورة ، فهذا هو الرسم ، لكننا الصورة إبداع من الخيال يركب فيه الإنسان كل إمكانات المواقف ، من الماض والماض والمستقبل . الإنسان مبدع صور . بسيطة عن طريق الالفاظ ، أو مركبة عن طريق الجمل . الصورة الفنية هي الرباط بين المعرفة والوجود والقيم ، فهي أداة معرفية ، تكشف عن وجود من أجل تمثل لهم .

الشيء إذن صورة أكثر من كونه تصورا ، أو إدراكا حسيا . فالصورة لا تقلّد الشيء بل تمثله ، ولا تضاد العقل بل تحديه من المقلّات ، وتجعل عمله ليس المادة الحسية من خلال الحواس بل الصور في رحابة الخيال .

هل صحيح أن العربي حتى اليوم مازال أسير الصورة ، صورة الحاكم في ذهن للمحكّمين ، وصورة المحكومين في ذهن الحاكم ؟ وهل تستطيع الصورة أن تحرر الإنسان من سداجة الصر وتغري العقل ؟ هل معركتنا مع العدو هي معركة صور وخيال ؟

إشراقات

لَا آجِيءُ
سَيِّدُ السُّهُورِ وَالنَّيَّسُورِ ،
سَيِّدُ الْغِيَابِ الْمُضَى
قَاتِلُ :
بُرَى .

أَنْبَشُ زَمَلُ الذَّاكِرَةِ الْمَغْدُورَةِ
عَنْ نَسِيَانٍ يَسْكُنُنِي
أَوْ أَسْكُنُهُ :
جَمَدٌ يَمْشِي فَوْقَ الْمَاءِ ،
بِلَا ظِلِّ .
أَوْ ظِلٌّ يَمْشِي — مُنْفَرِدًا —
فِي لَيْلٍ مُبْتَلٍ .

قَالَ : أَنْتَ سَيِّدِي

قُلْتُ : أَنْتَ مَوْعِدِي ،

مَتَى تَكُونُ ؟

قَالَ : حِينَ تَغْدُو سَيِّدَ الْجُنُونِ .

قُلْتُ : خَرَقْتِي وَبَيَّرْتِي وَالصُّوْلَجَانِ .

قَالَ : صُمْ عَشْرِينَ شَهْرًا .

وَأَنْتَظِرْنِي :

دَهْرًا

طَرِيقَةً ،

فَامْرَأَةٌ مِنَ الْبُيُوتِ الْخَفِيفِ ،

امْرَأَةٌ مِنَ الْخَفِيفِ ،

وَانْفِرَاجَةً عَلَى فُضَاءٍ يَحْتَرِقُ .

امْرَأَةٌ مِنَ الْبَهَارِ ،

وَانْفِرَاجَةً رَجْرَاجَةً

عَلَى مَا يَقْسِمُ الْوَقْتُ :

غُبَارًا فَاتِرًا ،

وَأَبْوَةً مِنَ الشُّبُقِ

وَجِهٌ يَخْتَصِرُ الْأَوْقَاتَ الْمَهْدُورَةَ ،

وَالطَّرِيقَ الْمَهْجُورَةَ ،
وَقَضَاءَاتِ لَا تَعْرِفُهَا الْأَشْجَارُ .
وَجَهْ يَأْخُذُ شَكْلَ الْأَنْشُوبَةِ ،
أَوْ شَكْلَ الْأَنْشُوبَةِ ،
يَرْتَجِلُ أَنْوِثَتَهُ ، شَانِكَةً ،
فَيُعِيدُ الذَّاكِرَةَ الْهَاجِرَةَ ،
فَتَرَسُمُ وَجْهًا صَوِّبَ الْبَحْرِ
كَمْشِكَاةٍ لَمْ تَمْسَسْهَا نَارُ .
وَجَهْ بِنَّارُ .

يَفِرُّ فِي الْفَرَاغِ : زَوَاغًا ،
فَيُرْتَمَى عَلَى خَصْرِي : الْغَرَاءُ .
لَا مَاءَ يَعْرِفُنِي
فَيَسْتَبِيحُنِي ،
وَلَا يَحِطُ فِي جَسَدِي : غَوَاءُ .
وَمَلُ زَمَادِي ،
وَوَظَلُّ نَاعَسُ ،
بِلَا مَطَرِ .

أَجْرَاسُ سَوْدَاءَ .

هَلْ كَانَ الْوَقْتُ قَطِيعاً بَرُّيَا

يَرْغَى جَسَدِي ، الْمِسْطُ عَلَى هَاوِيَةٍ ؟

أَمْ كَانَتْ يَدُهَا طَائِرَ بَحْرٍ ،

زَفَزَتْ فِي أَعْضَائِي مِلْحاً وَصَفِيرَا ؟

أَمْ كُنْتُ أَحْلُقُ فَوْقَ الْمَاءِ ، وَثِيْدَا ؟

وَأُحْطُ عَلَى أَجْرَاسٍ سَوْدَاءَ ؟

تِلْكَ خَيِّبَتِي الثَّقِيلَةُ

هَلْ الْأَشْيَاءُ قَوْلَاذٌ

يُحْلِقُ فِي دُخَانٍ سَابِرٍ ،

أَمْ غَيْمَةٌ عَجْرِيَّةٌ

تَرْغَى الشَّيْءَ عَلَى الْمِيَاهِ ؟

أَمْ وَرْدَةٌ الْفَرَارِ

تَنْمُو فِي يَدَيِ الْقَتِيلَةِ ؟

هَاوِيَةٍ

أَمْدُ فَوْقَهَا خَيْطٌ مِنَ الدُّخَانِ

خُطُوتَانِ ، خَافِيَا ، إِلَى انْتِصَافِهِ ،

فَقَفْزَةُ مَسْعُورَةٍ ،
 لَأَهْوَى ضَاكِكَا ،
 مُعَلِّقًا ، وَلَا جَنَاحَ
 فَمَا لَأَرْضُ تَجْهَلُ خُطُوَتِي ،
 وَخُطُوَتِي لَا تَعْرِفُ الصُّبْحَ .
 مُعَلِّقٌ ،
 وَتَأَجَى : الرِّيَّاحَ .

فِي أَعْدَادِنَا الْقَادِمَةِ

تَقْرَأُ الشُّعْرَاءُ لِهَؤُلَاءِ :

نصار عبد الله	محمد صالح	صلاح اللقاني
أحمد زيزور	ناصر فرغل	عبد العظيم تلجي
عبد اللطيف عبد الحليم	لطيفة الأزيق	مهلب نصر
ممدوح عدوان	فاروق شوشة	محمد بدوي
محمد هشام	وليد منير	صلاح عواد
جميل أبو صبيح	عبد الله السمطي	محمد عبد الوهاب السعيد
	منير فوزي	

حماسة ... وقهقات الحمير الذكية

يفور الدم في رأس رشاد حين يسمع الصوت .. يتناول قطعة جلد . قطعها من سير مأكينة قديم في المصنع يرفعها فوق مخلوقات طبق الزيت المعصور ، الغرقى في الفول ، فتلقى بنفسها هي الأخرى في الطين ، لكنها لا تسمع ... يبتلعها الزيت ولا تطفو الجثث فوق السطح .. ثم يستدير إلى المأكينة معصرة الزيت .. أصل البلاء هي في داخلها تنمو البذرة .. وتخرجها له مخلوقات مشوهة تحب ، وترضع وتصرخ .. ولا تسكت إلا عندما يرفع سوط المأكينة فوق جلدوها وتهرب (عزيزة) إلى ركن في السقف تستكين فيه .

وتظل مخلوقات الصوت المنكر تمشي في الطاقة المفتوحة . تعبها ثم تصل إلى رأس رشاد فتجتاز البوابة .. لكنها ما تكاد تسير قليلا حتى تنهق بهزم فينهار السد وينشق رشاد الفكاهي هي الآخر ..

... (أحمد ابن الحداثة) .. بلديات رشاد

في حجرة (رشاد الفكاهي) .. طاقة مفتوحة ، خلفها حمار ، تهللها عربة بجانبها سوط حوذي ، على يمينها عريش عربية ، على شمالها امرأة تسمح ظهر حمار ، في منتصف الطاقة شوارب ، وأذان طويلة ، وذبول ، ونهيق .

في الخامسة يعود (رشاد الفكاهي) من المصنع مصنع يهصر بذرة القطن ... تصبح زيتا يضعه رشاد وزوجته وجيرانه فوق حبات الفول فتسبح .. لكن بعضها لا يعرف السباحة ، فيغرق ، وينتشل أولاد رشاد الغرقى من الطبق ، ويتركهم رشاد .. يجلس في الطاقة بأصابع مغموسة في القطن المعصور ، تقع عينا على أذان طويلة ليس لها عدد ، وصف من العجلات وشوارب ، وذبول مرفوعة .. ذبول تطرد الذباب .. من بين كل هذه الأشياء تثقل عينا رشاد مخلوقا بأربعة أقدام ... يحويه المخلوق بؤء .. ليس ذنبه أن صوته منكر بغض . هكذا خلق .

العنق ... وايسـت هـنـاك ثـمـرة قـرع كـبـيرة .. وـلا عـجـلـة
مـنـفـوخـة يـتـلـق بـها ... وـيـخـرج بـهم إـلى الشـاطـئ ...
... لـخـت رـشـاد فـوقـه ... صـاحـبة سـفـن تجـاريـة تـمـض
بـهم عـيـاب البـحر الكـبـير وـالـترـعة وـالزّـيـاح .. الـي فـي
بـلـدهـم .. زـوجـها مـات .. وـتـرك لـها المـكـن يـدور ، وـالمـراكـب
مـحـمـلة بـالبـضـائع .. صـغـير المـراكـب يـمـل إـلى اذـنى رـشـاد
الفـكـهـانـى وـهو فـي حـجـرتـه يـفـتـرـض النـوم .. فـيـنـتـلـقـى ...
أولادها بـصـارة عـظـام .. وـقـبـاطـنه وـركـب .. تـمـض عـيـاب
الحـيـطـل مـع انـهم فـي العـمر فـي سـن أولادـه ... وأولادـه
مـازلـوا نـوتـية ... يا دويـك بـيـتـلـمـوا نـطـالـحـل مـن فـوق طـيـق
الزيت للمـصـور مـن بـذرة القطن ...

الفكهاني حزم أمره وصمم ...
... انـتـهى الأـمر وـصـمم ...

.. صعد السلم .. تكلم مع أخيه .. أخته عملت له
جمعية مع ألف قبطان وقبطانة من كل أنحاء البحار ...
قبضتها هي الأولى وأعطتها له ..

.. وبيـن يـوم وـايـلة انـضم إـلى عـائـلة رـشـاد الفـكـهـانـى
مـظـلـوق لـيـس جـمـيـل إـلى حـد بـعـيـد يـعـرف كـيـف يـأخـذ حـقه
بـصـوتـه : وـسـيـلـتـه فـي صـراع الدـمـاعـة .. مـع المـظـلـوق جـئت
خـطـب لـها عـجـلات تـتـحـرك عـلـيـها : تـوت .. تـوت .. ياخـبر
الـيـوم فـيـلـوس .. بـكره يـبقـى بـلاش ... أـصـبـح الخـبر
بـيـلاش .. ما سـمـعـتـش .. ما سـمـعـناش .. طـيـب أـسـمـعـوا
... رـشـاد اشـترى عـريـة ... أـصـبـح أبـا لـحـمار ..

... فـي وـسـط الحـارة .. سـاعـة الظـهـيرة .. وـالحـوزة
عـادوا مـنـذ قـلـيـل مـن الوـكـالة ، وـالحـمـير اظـلـفـوا سـراحيـها مـن
العـريـات .. جـرت حـفـيـطة عـشـيقـة لـحـمد ابـن الحـدادة
وـيـالكـل أـعـطـت لـه عـلى صـداقـه ثـلاثـة ...

الفكهاني .. هو الآن يملك مخلوقا يذبل .. وأذنين
طويلتين .. وأقدام أربعة .. وآخر له عجلتان .. ليس له
ذيل .. ابن الحدادة منذ شهر كان صبيا (لحفيظة) ،
أحبها واشتغل حوديا فوق عريتها .. وأكلت على يديه
الشهيد .. لكن أصابعه المشرفة لم تلمس منها اللقيم
الأحمر .. نومت .. سجناره .. طعاه .. كيفه .. كله على
حسابها .. لكن الفلوس لا .. وكما يحدث لكل العشاق في
العصور الوسطى وغير الوسطى .. اختلف الاثنان ..
يدافع من الحفيظة وهذه استأجر ابن الحدادة عريـة
وحمارا .. واختل عقل حفيظة .. أرادت إرجاعه .. لكن
اللي كان .. كان ..

أحمد ابن الحدادة ورشاد الفكهاني .. خلاف الطالعة –
يجلسان .. يتطلعان إلى الحمير وأصماب الحمير : حفيظة
وحماصة وعبد المال ، وعبد الرنازق ويعوض الله .. أحمد
يهمس في أذن رشاد بكلمات تلهب عقله وتحرق قلبه : دول
مش عريجية .. دول شيلين ذهب .. الحمار أحسن من
ماكينة الأوتومبيل لو يتمسك ويروح العرض .. ينزل
صاحبه السوق على طول ويشتري حمار واحد بدله ...
من حلاوة المكسب مايرضاش يتعطل ولا ثانية ... حفيظة
لما أخذوا حمارها الأرائى العرض .. نذات السوق ..
اشترت غمرة في ساعتها .. وعلقت عريبتها .. ماجلهاش
صير تستنى لما حمارها يخف ..

كلمات ابن الحدادة قارب بثلاثة مجاديف يسبح في
ترعة المصمودية ...

... تـارب رـشـاد الفـكـهـانـى لـيـس لـه مـجـداف ... مـن
الداخل متوقب .. أولـاء رـشـاد طـول النـهار يـفـرغـون المـاء
مـنـه ... لـكـن القـبـ يـتـسـع .. المـاء يـمـل إـلى مـسـتوى

يخرب بيتك .. يخرب بيتك .. يألوه دم فلسطين ..
يا حسبي .. ما لك كش إنك بقيت صاحب عربية .. تقوم
توقع الراحل الغلبان كمان ... ما لقتى غير رشاد الى
عنده كوم لحم تواقه .. وتخليه يرمى قرشاته في
الأرض ...

... أين العداده صمت ...

.. أكل أصابعه وصمت

... أكل الحب الكلب ...

... ترك الكلب علامتين بلون قلبه ..

... صمت اللسان ما نطق ... والعين في الأرض
اتسمرت ...

... وضحك الرجال ... وزوجات الرجال ... حتى
حمامه ضحك ..

... قبل الغروب وقفت (حمامة) صاحبة العربية
التي تجد مأواها تحت نافذة رشاد صامت :
.. تنهم يعبوا على الحمير والعرييات : رشاد وعمراته ،
لما جابلهم ابن العدادة عربية وحمار ..

... عربية حمامة الآن غريبة .. تائهة .. لا مكان
ياويها ... تحت طرفة رشاد باتت أيام وليلاتي ... لكن عربية
رشاد .. المكان الآن ياويها ...
... اشتغل (غريب) حوذا لعربية رشاد الفكاهي
وحماره ..

... غريب لا يملك عربية ، ولا سوط عربية ، ولا ذيل
حمار ...
... اختاره رشاد من بين كل الحوذية .. يطلع له
بالعربية ..

.. بدا رشاد يزكك معه إلى الزكالة ..

... أخذ رشاد اجازة من المنصب .

... المشروع الجديد في حاجة إلى تفرغ ..

... تحسس رشاد طريقه مع غريب وسط الحمير
المكدسة ...

... في الطلعة المفتوحة جلس رشاد في اليوم الثاني ..
وتحتته مخلوقه الجديد يتناول عشاءه ...

... دخل عليه عبد المال وأطفى ...

... بعد السلام قال له لطفي :

.. ما تاجر لنا عربيتك ...

— ترك رشاد الطلعة ...

... ذهب إلى حماره وقعد يسبح ظهره براحة
يده ...

... وراءه كان طفله يسك بذيل الحمار فخوراً به ...
... رد الفكاهي :

— لا ..

... قال عبد المال :

— طب ما تاجر لنا حمارك ..

... شدّ طفل الفكاهي في ذيل الحمار ... فالتفت هذا
إلى رشاد .. قال له :

— شوف ابنتك بقة .

.. صرخ رشاد الفكاهي في زوجته :

... يا بنت الكلب اطلعي حوش ابنتك عن الحمار
لاحسن بيشتكي منه ...

ورّد رشاد .. قال لعبد المال :

— لما تيجي لي بريزة منه أحمد ربنا ... بريزة كفاية
على ..

... وانصرف لطفي وعبد المال ...

... بعدها بيوم جاء الحوذية : مديون ، وموض الله
وعبد الله نادوا على رشاد الفكاهي ليجلس معهم :

— خرج اليهم رشاد ..

.. جلس الجميع تحت الطاقة ..

... سأل مدبولي رشاد الفكهاني :

— إلاً غريب بيديك كام :

... قال رشاد كاذبا :

— بيديني ساعات سبعين .. ساعات خمسين ..
ميسوط والحمد لله ..

قال الحوذى عرضي الله : ادينا الحمار ، ونذك كل يوم
ربع جنيه أجرته ..

— قال رشاد :

العربية لما تجيب كل يوم شلن .. أنا كسيان ...

... في هذه اللحظة نهق حمار الفكهاني فقام واقفا :

عن اذنكم .. اشوف الحمار .. اصله بينادي على ...
... شعر الحوذاني ان رشاد مصمم على الاستمرار في
اللعبة .. فاستدلوا بعيباتهم وساروا فوق جثة غريب :

— ياغريب الله يخبيك .. رشاد الفكهاني بيخونك ..
بيقول لكل واحد انك بتعط الفلوس لـ جيبك .. دامستنى
عليك .. لما يشرب صنعتك ويسيب المصنع وينحلقك ...
... في صباح اليوم التالي ... ذهبت نادوية بنت رشاد
لتوقظ غريب من نومه ، ليقوم ويشد العربية .. قال غريب
لها :

— سبيني يايت .. أنا مش طالع النهاردة ...

... مش طالع .. مش طالع .. لكن الحمار .. لكاه

لحده بيتكلف ربع جنيه في اليوم :

ثمن طعام يوم بأكمله لكل مخلوقات رشاد
الفكهاني ...

... رشاد الفكهاني مازال في اجازة من المصنع ..

... اجازة يختبر فيها الصمغ ويتعلم الرقص بالسوط

فوق العربية والمجالات تسمى ...

.. عاد رشاد إلى الطاقة يتطلع منها إلى الصمغ غير

المرحانة والفرش في ايدي الحوذاني فوق الجلد تمر ...

والشوارب تبتمس نكايه فيك يافكهاني .. هل عمل مثلك

لحد ... ذهب إلى المصنع وجاء بقطر بذرته قطن ، وراح

يعصره امامك ليكيك لك .. لكنني فعلت ذلك لاسد ثقب

الزئبق ، واعرش على مجداف .. أنت مغفل يافكهاني

والصمغ الذكي منك بكثير ... رشاد وهو ينظر من الطاقة

انفتح له باب القدر : الشاشطى الغليان ... صبي كل

الحوذاني .. واقف ينظر للصمغ .. تخرج له لسانها ..

تغيطه .. تكيده ... هي عندها شغل وهو بلا شغل ...

... صرخ الفكهاني في تنسوة ..

— فاضى ياشاشطى ..

— فاضى ياغم رشاد ..

— علق العربية قوام ..

... رفعت الصمغ اذانها إلى فوق .. فوق .. تنصت

للكلام .. ثم خفضتها في دهشة الشوارب هي الأخرى ثم

لحقنها إلى الأرض .. الذيل هي التي ضللت كما هي

منكسة ... وارتفعت أمواج الشاشطى على الشاطئ ..

حملت رشاد فوق العربية

... ركب رشاد بجواره .. اكتفى بإسكاس السوط ..

لكن السوط لم يلمس جلد الحمار أبداً ... وساقا العربية

إلى الوكالة ...

... في الظهور عاد الشاشطى إلى غربال وله عنق جديد ..

أكثر طولاً من عنقه الذي تركه خلفه في الوكالة ...

وعاد رشاد بفرحة كبيرة وضعها في سبت عنب ترك حباته

لمخلوقات المنتشرة في أنحاء الغرفة ... وتفرغ لحديث

طويل مع الحمار ...

.. اهتز قلب غريب ... عندما رأى رشاد طلع بالعربية
مع الشاطبي صبي كل الحوزية

.. دار غريب على اصحاب العريك والحوذية فرلعوا
السوط في وجهه .. جر غريب اقدامه بجمل العربية حملها
إلى ابن الدادة صديق رشاد .. ذهب إليه في كوخه
لصفيح بجانب فرن أمه الدادة على شاطئ
المحوية .. قال غريب :

رشاد زل لي يا أحمد .. من النهارده طلع
بالعربلا .. والشاطبي مجنون يكسره له ، أنا قلبى على
العربية ..

.. ابن الدادة صديق رشاد يشعر بأنه صاحب فضل
عليه .. قاده إلى كنز الذهب في الجب .. في سابع أرض ..
تحملها الصخر تسحب بها ... تتمخر بلا حوزية ولا سوط
سار ابن الدادة بدلال يتمخر هو الآخر إلى أن وصل
إلى حجرة رشاد ..

— إيه يا فكهاى .. مزل غريب منك ليه .. اطلع
يا ولد شد العربية ..

.. بعظمة أشار إلى غريب ليقوم ..

رد رشاد بسرعة .. قال لابن الدادة :

— بس يا ولد بلاش عيط .. هو أنا قاعد تحت رحمتي ..
البث راحت تصحبه قال لها مفي شائد النهاردة ..
— غريب قال بعذلة .

— ما انت يا عم رشاد ائلى قلت للناس ، ده غريب
بيجيب سبعين وثمانين وما بيدنيش إلا خصمة
وعشرين ...

... حسم رشاد المناقشة !

— هنى كل حال يا غريب .. أكل العيش نصيب ..
... قال ابن الدادة :

— بس اصل الشاطبي مجنون وبهدين يملها معاك ..
قال رشاد :

— مجنون .. مجنون .. عاجبى وأنا راضى بيه ..
.. انصرف غريب وأحمد .

.. وطلع الفكهاى النقلة الثانية مع الشاطبي ...
... رشاد يعمل الشاطبي بالخضار والفاوكه من

الوكالة ... ويتركه يوصلها لأصحابها ويرجع هو ركايا
الترام إلى المحطة ...

... في المساء يطلع الشاطبي وحده يحمل العربية
بالحوم ، ويظل على بجانب الطاقة ينتظره ...

... في الليل العميق يقعد الشاطبي مع رشاد والدنيا
ساکة حولهما :

— يا شاطبي .. أنا أخوك .. ائلى تتجعدن بيه
ح اقسمة معاك ومع الحمار ... أنت لك التلت وأنا لى
التلت .. والحمار له التلت ..

.. الشاطبي يحس بالسعادة الآن أكثر من حمار
رشاد ... الشاطبي صره ما اشتتل مع حوزى أو
صاحب عربية واعطاه فلوس .. يشطو بأكلة ونومته ..
الآن سعيد أكثر من الحمار ، لأنه يأخذ فلوس في يده
والحمار لا يأخذ .

ثالث يوم الشاطبي فصل بدلة تيل كاكى صفراء عندما
ارتداها حسدته كل الصخر الواقعة على الصفيين : خان
الشاطبي العيش والملح .. خرج على قوانين الجميع :
ارتدى بدلة ... وهم لم يفعلوا ذلك بعد .

... وظل الشاطبي يمتطي ظهر عبد العال وعلى شفتيه
ابتسامة واسعة ...

... قال ابن الحدادة بلا إحم ولا دستور :
— مش قلت لك يا رشاد .. أدبى الشاطبي عملها
معاك ...

قال رشاد الفكاهي :
— عمل إيه ؟
— صاب العربية في نص الشارع وهي محملة ..
وانتوكل على الله ..
... صرخ رشاد بفزع ...
إيه ...

... الشاطبي بجانبه ما يزال يرفع سوطه فوق دموع
عبد العال ، وحفيظة ، وحامصة ... لذلك كان سعيداً
... إلى حد البلاهة ...
... سأله رشاد الفكاهي بغضب مجنون :
— صحيح سببت العربية في نص الشارع
يا شاطبي ...

أجاب الشاطبي بإبتسامة وسعادة وفرشة تناقض غضب
الفكاهي تماماً :
— أبدأ ... دا أنا ركنتها جنب الرصيف دقيقتين لغاية
ما أجييب سيجاريتين ، ورجعت على طول
... نهض رشاد مذهوراً ... فتح باب الأسطبل :
عد حميره .. أطمأن عليها ... الشاطبي ينده بإغلاق
هذا الأسطبل ... وتسرع كل هذه الحمير ... لا ..
يفتح الله يشاطبي ...

... لما عاد رشاد من الأسطبل وجد خربب يضرب
الشاطبي وإبن الحدادة يخرج عليهما

لكن في قلب رشاد الفكاهي بذور خوف .. الشاطبي
مجنون .. ولو أنه حذى إبرع من كل الحوذية .. أحياناً
يهف عليه غرام جنه .. فيترك العربية والحمار .. وعريش
العربية .. وصوليتها والسوط وعليق الحمار .. في منتصف
الطريق ويمشي .. والدنيا وما فوقها وما تحتها لا تساوى
عنده بصلة ... عملها الشاطبي كثيراً مع حماسة وحفيظة
وعبد العال ... ومن يومها لم يطمئن إليه أحد ، ويترك له
عريته .. لكن المحتاجة .. ورشاد في ورطته أعطاه
عريته .. وهو لم يعملها معه بعد .. لكن ابن الحدادة
عصر فيقلبه كل بذر الخوف ، حتى ارتفع الزيت المفل
إلى منتصف رأسه ...

.. في الليل .. في العائشة .. جاء غريب وابن الحدادة
معا ...

... الشاطبي جالس مع الفكاهي .. يشاهد نفسه يمتطي
ظهر عبد العال ، صاحب أول عربة عمل فوقها .

... الشاطبي يشد اللجام المعلق في فم عبد القال ، ويتقدم
به حفيظة وحامصة وهما تجران عربة .. وحمير الحارة
تسير خلفهما تتأبط الأزرع بعضها .. تتحدث في أمور
الدنيا ... ودوام الحال من المحال ... ورشاد الفكاهي
جالس في حجرته .. في أسطبل كبير مملوء بالحمير ..
... حمير تختلف في أشكالها عن صنف هذه
الحمير ... الحمير متجمعة حوله تتصمم باتخاذ أحسن
طريقة لتنهجن أنواع جديدة منها ، أكثر فهما ، وأكثر
قوة ... لا تنطق بصوت قبيح وهذا هو شرط الفكاهي ...
... قال ابن الحدادة وغريب :
— السلام عليكم ..

على الفور نهض رشاد الفكاهي ، وأغلق باب الأسطبل
على حميره ، وعاد إلى الزائرئين ...

... خرج الشاطبي يضم أزرار جاكته التيل
الصفراء ...

... في هذه اللحظة نزلت شقيقة رشاد الفكاهي من
شقتها الى فوق : صاحبة المراكب التجارية التي تجرى
ولا تجرها حير . وصاحبة ثمن الحمار والعربة والعريش ،
الوسط جاءت تطشش على فلوس
الجمعية

... لما عرفت الحكاية قالت لغريب :
— انت يا ابني تديهم إيجار العربية والحمار .. يوم ..
يوم .. يارب تكسب جنبه .. يارب تنام جنبها .. مائناش
دعوه ..

... انتقلوا ..
— أصبح غريب حوذا لعربة رشاد الفكاهي من
جديد ..

... ونام الشاطبي تحت عربة رشاد ، وتحت رأسه
جاكته البذلة التيل الصفراء .. وفوق خدوده دموع تجرى
تشرب منها جميع الحارة الحارة ولا تتروى ...

... في الظهيرة لم تعد العربة ولا الحمار ولا غريب ...
... انتظر الفكاهي أن يعود وحده ليخبره بما حدث ..

كما اتفقا فيما بينهما لو حدث شيء .. لكن الحمار هو
الآخر لم يعد ..

... في المساء لم تعد العربة ولا الذي فوقها ، ولا من
يجريها ..

... في الليل جاء الخبر .. اصطدمت عربة رشاد
الفكاهي .. بعربة أخرى مصنوعة من الحديد .. كسر
ذراع غريب .. كسرت عجلة من العربة .. جرح حمار
رشاد ... ويكى على الشاطبي ... الممكن لما رأى نفسه
لا يتحرك ...

... قالت الحارة :
— ذئب مرات غريب ...

أصل غريب نصفه فلاح .. ونصفه .. سوداني .. ضرب
مراثة بنصفه السوداني الحامي في الفجر لما صاها ..
... قال حمار رشاد :

— ذئب الشاطبي يا جماعة ...
... في فجر اليوم التالي .. وضمت زوجة رشاد غداء
رشاد في منديل محلاوى كبير .. أخذه الفكاهي وسار
بحذاء ثرمة المحمودية ... ذهب يصير بذرة القطن من
جديد لتصبح زيتا .. يضعه رشاد وجرائنه فوق حبات
الفول فتسبح .. لكن بعضها يفرق ..



المبارزة بين ماركس ودستوفسكي

تقريباً ، ولكنها لم تترجم إلى الروسية إلا في مطلع العام الماضي (العدد الأول من مجلة « قضايا الآداب » السوفيتية ١٩٩٠) .

في تلك الأونة كان لهذه المقالة أهمية فائقة ليس فقط لأنها بقلم الكاتب الإيطالي الشهير ، بل للتناول المبتكر لرواية « الجريمة والعقاب » ، الذي قد يبدو للوهلة الأولى مبانئراً واجتماعياً بعض الشيء .

وينبغي أن نضع في اعتبارنا في البداية أن مقالة مورافيا « المبارزة بين ماركس ودستوفسكي » ، قد ظهرت بالتحديد في الوقت الذي سمع فيه العالم للمرة الأولى الحقيقة المفزعة بشأن جرائم ستالين ، من خلال الخطاب الشجاع الذي القاه نيكيتا خروشوف في المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي السوفيتي ١٩٦١ .

من هنا نلق على السبب الذي من أجله نتناول مورافيا عن وعي رواية هائلة مثل « الجريمة

فلم الكاتب الإيطالي الشهير البرتو مورافيا طوال حياته مولعاً بدستوفسكي وقد انعكس تأثير العبقرى الروسى على رواياته الإجتماعية النفسية « السامبايون » ، « امرأة من روما » ، « الملل » ، « تشوتشارا » ، الأمر الذى اعترف به مورافيا نفسه أكثر من مرة .

وقد سافر مورافيا إلى ليننجراد ليرى رأى العين بطرسبورج دستوفسكى ، وظل واقفاً في خضوع أمام الشقة التى انجز فيها الكاتب الروسى رواية « الجريمة والعقاب » ، بل انتزع جزءاً صغيراً من خشب باب هذه الشقة ليحتفظ به كتذكال .

نشر مورافيا مقالته « المبارزة بين ماركس ودستوفسكي » في مجلة : Rencontre ، (العدد السابع نوفمبر ١٩٦٥ ، ص ٣ - ٥) وقد لاقى آنذاك شهرة مدوية . وتمت ترجمتها إلى كل لغات أوروبا

ود إبداع ، تقدم لأول مرة الترجمة العربية لهذه المعلقة الهامة ، تحية لأبيرومورافيا في الذكرى الأولى لوفاته (٢٧ أكتوبر ١٩٩٠) ، وتصديقاً لتنبؤاته ، فدستوفسكي الذي هزم في الجولة الأولى من المباراة ينتصر على ماركس الآن .



أوروبا خلال الخمسين عاماً الأخيرة . من هوراسكو لنيكوف ؟ إنه مثقف ماقبل الماركسية ، الذي يعبر عن احتجاجه على الظلم الاجتماعي والفقر المدقع في روسيا القيصرية ، والذي يقرر في تحد القيام بعمل رمزي ضد هذه الظروف . لم يتسن لراسكو لنيكوف أن يقرأ ماركس وكان معجباً ببنابولينوف نموذج السوبرمان للقرن التاسع عشر بأكمله ، نفس الأعراض نجدها في الجانب المقابل عند جوليان سويريل في رواية ستاندال ، بطل آخر متمم بنبابولينوف . راسكو لنيكوف لا يحلم بالعظمة وإنما بالعدالة ، فيما يعد سنجود أن كراهيته تتركز في العجز المراهبية ، وهو ما يتلق في المحصلة النهائية مع المعادلة الماركسية بشأن استقلال الإنسان أخيه الإنسان . ولكن من هي في هذه الحالة تلك العجز المراهبية ؟ إنها التجسيد للبورجوازية الأوروبية التي تضارب برؤوس الأموال المساهمة ، التي هي شرة فائض قيمة عمل الطبقة العاملة . إنها البورجوازية التي تعيش على الدخول التي تدفعها البروليتاريا في الدول المحتلة والتابعة ، وتقبل هذا كله دون وعي ، وبخمس مئة مليون . إن هذه العجز هي في واقع الأمر رمز قد لا يختلف كثيراً في سماته الرئيسية عن النموذج التقليدي لصاحب البنك في الروايات الساخرة المعادية للبورجوازية ، بشمعه المكتنز وقبعته الحمريرية .

والعقاب ، بشيء من المباشرة والاستناد إلى التحليل الاجتماعي ، منطلقاً من فكرة أساسية هي استحالة أن تكون حتى أنبل الأهداف واسماها مبرراً لاستخدام وسائل منحلة ، إذ أن دمة واحدة تدرفها عين طفل لا يمكن أن تكون ، على حد قول إيفان كارامازوف ، عذراً للانسجام الكوني في المستقبل .

ينفي الروس ، وإن جرى هذا على استحياء ، ويكثر من التردد ، أن دستوفسكي إبان حكم ستالين قد اعتبر خائراً على القاتلون ، ولكن تبقى حقيقة أن مؤلفات دستوفسكي لم يند طبعها آنذاك ، وكانت الطبعات القديمة من مؤلفاته تنتقل من يد لأخرى بين قرائه المخلصين ، أما المجالات الأدبية التي كتبت عن الصديث عنه فقد تحولت إلى مجالات لا يرجي من روائعها شيء ، وأخذت تسير من سيء إلى أسوأ . باختصار فحين أخذت دستوفسكي ، كما أخبرني بذلك فادييف منذ عدة سنوات في روما ، كان بالطبع كاتباً روسياً يستحيل إسدال ستر النسيان عليه ، ولا يجوز ذلك بأي حال من الأحوال ، ولكنه كان في نفسه كاتباً رجعياً ، دافع عن النظام القيصري وعن الأرثوذكسية ، كما كان صاحب نزعة في الفن انعطافية فردية وكان منفلقاً على ذاته . ترى هل يمكن اعتبار هذا الحكم صحيحاً مطلقاً ؟ إنني أفترض أن الستالينيين على صواب جزئياً وهم ينظرون إليه باعتباره خصماً لهم (وخاصة إذا ما أخذنا في الاعتبار رواية « الشياطين ») ولكن الصواب جانبهم في أمور كثيرة .

لنأخذ كمثال أفضل وأكثر روايات دستوفسكي شهرة وهي « الجريمة والعقاب » . إن هذه التحفة منتظلة لسنوات طويلة مفتاحاً ضرورياً لفهم ما حدث في روسيا وفي

أعمالاً ريفية ، أما البورجوازية الأوروبية والروسية اللتان تمارسان الربا فقد تحولتا إلى العجوز المرابية ، ولهذا يجب قتل العجوز أي يجب القضاء على البورجوازية .

على أنه وفي هذا المكان تفتقر الطبق بدستوفسكى والماركسية . الماركسيون غير المسيحيين على الإطلاق يقولون : « هيا نسحق المرابين ونمضي قدماً . بعد موت العجوز سوف تخلق مجتمعاً جديداً بلا طبقات ، وبلا مرابين . إن هذا المجتمع يبدر تماماً قتل المرابية » . أما دستوفسكى الذى بقى مسيحياً بعد أن قادنا خطوة وراء الأخرى ، عبر جميع مراحل الجريمة التي كان يفكر فيها دون توقف ، والتي اختبرها آلاف المرات في قلبه ، فيترلف فجأة ، ويتحول حاد مفاجئ ، يعلن أن راسكو لنيكوف ليس على حق فيما اقترحه ، أي أنه يعلن أن الماركسيين وستالين ليسا على حق ليقول : « لا . لا يجب أن تقتل حتى ولو كان هذا صالح للبشرية . لقد قاتل المسيح : لا تقتل » . ويقتوب راسكو لنيكوف توبة نصوحاً ، ويأخذ مع سونيا في قراءة الكتاب المقدس . وهنا يضيف دستوفسكى على نهاية روايته هالة من الوجد الصوري : « ولكن هنا تبدأ قصة أخرى ، قصة إنسان تجدد تدريجياً ، قصة إعادة انبعاث رويدا رويدا ، قصة انتقاله من عالم إلى عالم آخر خطوة خطوة . قصة معرفة بواطن جديد كان يجهل حتى ذلك الحين كل الجمل » . على أن الماركسيين كان باستطاعتهم أن ينهوا الرواية على النحو التالي : « أما هنا فتبدأ الثورة » .

إن هذا الفرق بين دستوفسكى والماركسية هو نتيجة التقديرات المتباينة لكيونة الشر . الشر عند الماركسيين هو العجوز المرابية ، أي البورجوازية . وقد قبل دستوفسكى هذه الأطروحة ، كما بدأ الأمر أولاً ، ثم رفضها واتجه نحو

على الرغم من أن راسكو لنيكوف لم يقرأ ماركس ويتصور نفسه سوبرمان يطوف فوق الخير والشر ، فإنه كان ما يزال آنذاك جنيناً قوميسار الشعب . والواقع أنه كان أول قوميسار شعبي يخرج من طبقة المثقفين التي ينتمى إليها ، والتي استحوذت عليها نفس الانحياز ، نفس التعمش للعدالة الاجتماعية ، نفس التشبث الأيديولوجي الشديد ، ونفس الإصرار على الفعل . لكن الخيار أمام راسكو لنيكوف هو ذاته الخيار المطروح أمام قوميسارى الشعب وأمام ستالين : « هل يمكن لصالح البشرية قتل العجوز المرابية ؟ » (أقرأها : للقضاء على البورجوازية ؟) إذا كان الأمر على هذا النحو لماذا إذن يكن الشيوعيون الكراهية لدستوفسكى ؟ إن السبب غاية في البساطة . إن كراهية راسكو لنيكوف للعجوز المرابية لها جذور مسيحية . فالواقع أن هذه الكراهية هي كراهية المسيحي في العصور الوسطى للتجارة والربح ، إرثه تتأثر تعاليم الكتاب المقدس مع البنوك والمكاسب . إن هذه الكراهية وهذه الخصومة التي استمرت مئات الأعوام قديماً هي التي سلعت البنوك والتجارة لايدى اليهود ، حتى جاء هذا اليوم الذى أدركت فيه شعوب أوروبا المسيحية (وهى رأسهم الإيطاليون) أن بإمكانها هي ذاتها أن تصبح من أصحاب البنوك والتجارة ، وأن تبقى على الخوف من الله في قلوب الناس ، دون أن تتجاهله في دينه أو تتخاصم معه . على أن راسكو لنيكوف قد ظهر ، مثله في ذلك مثل قوميسار الشعب ومثل ستالين ، في دولة من العصور الوسطى حيث تتحكم في البنوك وفي التجارة ، أجناس وجماعات اجتماعية محدودة ، جاء راسكو لنيكوف من بلد زراعى متخلف ما يزال وثيق الارتباط بالمسيحية البدائية الصوفية . لهذا كانت البنوك والتجارة تمثل بالنسبة لراسكو لنيكوف

الثانية عندما تحققت نظريته بالثورة ، على أنه يبدو أن النصر في الجولة الثالثة ، مرة أخرى ، لدستوفسكي : فالشر الذي دخل من النافذة بفضل الماركسية اندفع كالسيل من باب الستالينية ، بمعنى أن ما حدث كان بفضل الوستال التي طبقتها الثورة لتثبيت وتوطيد أركانها . أي نوع من الشر تراه ؟ عن هذا-حدثنا خروشوف باستفاضة في خطابه ، أما أنا فسوف أحدث باختصار أكثر : إن الشر في الاتحاد السوفيتي قد انعكست صورته في عدداً بجمي من أمثال ليزافيتا ، فيما لا يحصى من الضحايا الأبرياء الذين عذبوا وسيلقوا إلى السجون وقتلوا باسم الثورة والذين يعاد إليهم اليوم اعتبارهم ولكن لن يعاد إليهم مطلقاً انتزع منهم . أعود وأقول في إيجاز إن الشر هو الألم ، الألم الذي لا حدود له ، الألم الذي أغرق روسيا طوال الأعوام الخمسين الأخيرة ، إن هذا الألم بدوره هو الذي دفع راسكولنيكوف لأن يهوى ببطلته مبرراً فعلته بأنها خير البشرية . لئلا يفسد ضرباً البطلية هذه كانت في واقع الأمر أثقل وزناً بكثير من خير البشرية . لقد قفزت كفة الخير في المفاضلة حقيقة إلى أعلى في الوقت الذي هبطت فيه الكفة الأخرى إلى أسفل ، بسبب ضربة البطلية وهكذا فقد تحقق انتصار دستوفسكي ولو إلى حين .

الاستنتاج المسيحي ، وفحواه أن الشر ليس هو المعجوز ، وإنما هو الوسائل التي استخدمها راسكولنيكوف لإزاحتها أي بالتحديد هو العنف . إن الشر في الرواية كما رآه دستوفسكي قد جرى تقديمه لا في الموت العنيف للمعجوز ، وإنما أيضاً ، وبالدرجة الأولى ، في الموت العنيف الذي تعرضت له ليزافيتا البريئة المتديعة أخت المراهبة والتي قتلها راسكولنيكوف ليتحاشى شهادتها على جريمته . باختصار فالشر عند الماركسيين شيء غير حقيقي فلا توجد سوى مشكلة الشر الاجتماعي الذي يمكن تدميره عن طريق الثورة . أما عند دستوفسكي فالشر حقيقة فردية في قلب كل إنسان ، وهذا الشر ينعكس تحديداً في وسائل العنف التي تطبقها الثورة . إن الماركسيين انطلاقاً من ميراثهم التاريخية والاجتماعية يستطيعون أن يفسلوا أكثر الخصمائين أسوداً في الوقت الذي ينفي فيه دستوفسكي أي مبرر للجريمة ، ويؤكد على وجود الشر الذي لا يتناصل .

هكذا كنا جميعنا في الأعوام التسعين الأخيرة شهوداً على ما حدث في روسيا من تنافس بين دستوفسكي وماركس . انتهت الجولة الأولى لصالح دستوفسكي بإبداءه هذه التحفة الفنية ، بينما انتصر ماركس في الجولة

حوار ليلي مع امرأة ميتة

تغيبين في الصمت ، تحت الثرى ، يا اميرة عظمى ، وتنطفئ الشمس
قبل ابتداء السفر ويمتدُّ حزني عريضاً ، شجياً ، شفيفاً كجر تمدد
تحت القمر .

تغيبين في وحشة القبر ، لكنَّ ظلك يكسرُ عنه القيود والقوانين يُحضرُ عند
انفصالِ الليال لمؤنس حزني المقيم .

ووجهك يأتي من الليل ، ينشقُّ عنه جدار الظلام ، فيشرقُ سرِّب
فراش توهج حول سريري ، فاصبر لأشرب من ضوئه ويضيء دماليز
صدرى السقيم .

وحين أسامره يبدأ البوح ، يتقلُّ لي سره ، ثم يُجهش بالنمع حتى
تسيل دموعي ، فيختلط الجدولان ، القبل وجنته ، ثم أخذه بين صدري
وكفى كطلل يتيم .

وكنْتُ تعشقتُ وجهكُ طفلاً ضحكاً على شاطئِ النهرِ في ليلةٍ مُقَمَّرَةٍ
فظلُّ على جبهةِ البدرِ ، والنهرِ ظلُّ له تنفتحُ ضحكتهِ النَّزْةُ المزهِرَةُ .
وكنْتُ تعودتُ أحضانَ جَمِيذَةٍ تنهَدجُ فوقَ الضُّفَلِ ، وتلمِسُ أقدامها
الماءَ ، كنْتُ تعودتُ ، في ظلِّها في الهجيرِ ، أناديك ، أشعلُ نارِي وأدعوك ،
ينسلُ وجهُك من بينِ أترابِهِ ، ويهلُّ فيملاً زُحَبَ القِصَاءِ ، يطاعمني ،
والهوى خمُزنا في الزمانِ الرحيمِ .

إلى أن اتلنا الفريمُ ،
ومن ظلمةِ القبرِ ، يشرقُ وجهُك في كهفِ نَفْسِي ليسمرَ ليلتَهُ ويعودَ قبيلَ
غياپِ النجومِ .

وَرُزِقَ عينيكِ إذ تنديانِ بِدَمْعِ الأسي والتَّذْكُرِ رُزُقَهُ حزنَ البحيراتِ ،
رُزِقَهُ موجَ السماءِ ، نبوحَ ، وبكى ، أمقولةً أنتِ ؟ هاتِي اكشفي سُرُكِ
الآنَ ، إني أنا « هاملتُ » — السيفِ .. لا .. لا تقولِ التسامحُ .. كيف
يعيشُ الجناةُ وأنتِ تموتينِ يا فرحتي المطفأةُ ؟!

نبوحُ ، وبكى ، وما بَيَّنَّا لُغَةً الجمرِ والسرِّ ، ما بَيَّنَّا لُغَةً يعرفُ
الصمتُ أغوارها والتواصلُ بينَ الرمادِ وبينَ الحياةِ — الرمادِ وبينَ فمِ
القبرِ والميتَةِ المَرْجاةِ .

نبوحُ وما بَيَّنَّا لُغَةً للتواصلِ بينَ الوجودِ وبينَ انطفاءِ الوجودِ ، القناديلُ
تبكى ، الستائرُ تهتَرُ ، ريحُ مِنَ القبرِ ، نبكى ، نبوحُ ، بغيرِ اللسانِ ولهجتنا
من أنينِ البحارِ ، الخناجرِ تلمعُ عبرَ الخزانَةِ ، أمقولةً أنتِ ؟

كيف التسماعُ ؟ .. ليس سوى الدَّمُ ما يغسلُ الدَّمُ ، هَاكِ احملِي
خنجراً واتبعيني ، التوتِرُ يلسعُ أصواتنا ، البرقُ يسطعُ فوقَ زجاجِ
النوافذِ يشعلُ نازِ الحثيثِ إلى العُدلِ ، هَاكِ .. اتبعيني سنورِدُ من قتلوكِ
حياضُ المنونِ .

ساعِدِ سيفَ انتقامي المسممَ في صدرِ قاتلكِ الآنِ دونَ مبارزةٍ ، وبغيرِ
انتظارٍ لتكملِ جوفهُ شعري أدوازها ، وساتقشُ عاصفةً من سعيِ الدماءِ
أمرقُ أحشاءه ، وأقدمُ أعضائه للطيرِ ، ووحشِ الخلاءِ ، تعالِ إلى
قصرِ نَفَرِ السَّوَرِ ، نَنقُضُ ، نطفيءُ في قلبه دمدماتِ الجنونِ .

اتغضبِ يا أيها الوجهُ ؟ .. لستَ ترى الإنتقامَ ؟ تقولُ لو أنَّ القصاصَ
ابتعثَ القتلِ من الموتِ ، لو أنه يا ملاكي استلأ لروحِ الأثيمِ وإحلالها
في رفاتِ القتلِ فيصحو ، لكَتَ أنذفتَ إلى الانتقامِ ، ولكنَّ هذا
القصاصُ قتلانِ ، مؤثانِ ، كيف التسماعُ ؟ إن القصاصَ سحابُ يرشُ
الثَّوَجَ على فُوهاتِ الجحيمِ .

اتغضبِ ؟ .. ترجعُ للقبرِ ؟ .. مازال في اللَّيلِ متسعٌ ، والصباحُ بعيدٌ ،
فلا تمضِ ، وامكثِ معي ، سنعيدُ تذكرَ أحلامنا ، صارت الآنُ مثلَ ثقوبِ
الجراحِ ، تذكرُها ينثرُ الملحُ في جوفها ويسيلُ الدماءُ ، وبى شهوةِ الدَّمِ
هذا المساءِ ، فسركَ يفجؤني ويقولُ التسماعُ ، لا تذهبِ الآنِ ، إني
سأضربُ كلَّي فكُنْ لي النديمُ .

النزيل



وسط الساحة تجمع شباب نجع الكتفانية ... أكثرهم
فيما بين الخامسة عشرة والشرين .. قل لأحدهم :

— سواعدنا تخشعت من قلة القتال ، من يفتح لنا
معركة ؟ !

— شحات ..

— كلا .. شحات تحرش بإمرأة في المرة الماضية .

— أنا تحرشت بإمرأة هنا ، لكنني فتحت لكم معركة
لأت فيها سواعديكم .

— نحن نشهد بانك نجحت حين استغاثت للراة
بأهلها ، لكن العائلات الأخرى حين سعت للصلح وسالت
عن السبب ، كان حالنا لا يسر من الكسوف .

— عمران هو الذي يفتحها ..

— عمران حمار ..

— أنت الحمار ..

— قصدي أنك تقمها وتقلها مع شخص واحد ،

ونحن نزيدها معركة كبيرة تغنى فيها التباييت ربع نهار .

— طيب وتشتمني ؟

— أنا محقق لك ياواد العم ..

— شعبان يفتحها لنا مع عائلة المطاير ..

— كلا ، المطاير ملتنا ، عدهم مل النمل ، وأرضهم
قليلة ، ويمشون القتال كما نمش ..

— فعلا .. إذا فتحناها معهم لن تسد ليوم القيامة .

— أنا افتحها لكم ..

— فذها وقود ، يا شداد ، لكن قل لنا كيف ومع من ؟

— آلف في طريق المزارع المؤدى إلى نجع المخاليل ..

وأول رجل يمرّ منهم ، أهوى عليه بالنيوت ، وبعد أن
لجمل المخاليل يروني ، أهرب .. لكن عليكم تكونوا
مستعدين .

— عيبك يا شداد أنك غشيم ، ربما مات الرجل في

يدك .

— سنضربه ضربة خفيفة ..

— المخاليل بالهم طويل ، لن يتحركوا بسبب ضربنا

خفيفة ، لابد من كسر نراعه على الأقل .

— أنا رأيت يخرّب لحد أعينهم .

والسبب ؟

— لنضمن غضبهم .
حمل لهم الهواء صوت استغاثة خافتة .. اشر ابوا
بأعناقهم وعيونهم تلعب ..

— من أى بلد ؟
— من اولاد تمام .
— انزل ..
— الخيل ورائي ..
— خيل من ؟
— خيل التميمية ..

تسائل رجل في منتصف العمر بصوت وشى بالفرع :
التميمية ؟

— ماذا فعلت مع التميمية يا حسن ؟
يريدون قتلي .. أنا في حماكم يا كنانية .
— انزل وقال لنا عما حصل .

هبط من النخلة وهو يلهث .. شاب في حدود الخامسة
والعشرين ، مصموص الوجه ، يميل إلى الطول ، شديد
النحول ، عليه قميص حائل اللون ، على رأسه عمامة
قديمة متربة ، حان القدمين ..

أعطوا به وهو يرتعش وينظر ثلحية الغرب بعينين
زائغتين حتى خيل لبعضهم انه أهول :
— انا خائف ..
— ماذا حصل ؟

أحنى رأسه ينظر إلى قدميه : حذائي ضاع وأنا
أجري .
— هل نحن في حذائك الآن ؟

رفع رأسه ينظر في اتجاه الغرب .. على شفطيه
المختلجتين ما يشبه الدقيق لجفافهما :
— رمحوا ورائي بالخيل .. لم يروني وأنا أنفز في
القارب وأعير بحر النيل ، انا في حماكم يا كنانية .
— الله يخرق بينك وبينك ناسك ، يا بني آدم قل لنا عن
الموضوع .

— ما هذا ؟
— رجل يستغيث ..
— أين ؟
— الصوت يأتي من الفيضان ..
— بل من جهة بحر النيل ..
— كلا ، الصوت يأتي من حوش نخل الهوارة .
— هس .. اسمعوا .
— الصوت ينادينا نحن ..
— أي نعم ، يقول الحقوني يا كنانية .

واقلوا يتلفتون حولهم .. يتنصتون إلى ثلاث
اتجاهات .. الأجساد نحيلة لكنها قوية والعمامة الكبيرة
ذات الطيات ، فوق الرؤوس لفها القبار ..
— سمعتم ؟ .. يقول انا في حماكم يا كنانية ..

طاروا إلى البيوت وعادوا بالتيابيت والحرايب ووجوههم
متهتجة .. اندفعوا إلى جميع الاتجاهات ثم عادوا إلى
الساحة يتنصتون للسمات وتلقوا من جديد ..

سرى الخبر في النجع ، فتحت البيوت الطينية
أبوابها ، خرج الرجال ووقفت النساء فوق العتبات ، كل
منهن تحكم خمارها حول وجهها وعقلها وتتسائل :
— إيش الكاينة ؟

تحت نخل الهوارة تجمع المئات من نجرع كثيفة .. من
أعلى نخلة في الحوش اندثر الصوت :

— أجبروني يا كنانية .. انا متحصب فيكم يا عرب .
— من أنت ؟
— انا حسن الجهيني .

— انا نزيلكم ياعرب .

تقدم منه شاب وهز كتفه برفق :

— انت في امان الآن .. الكنانية حورك .. الجن ذاتها لا تستطيع اخذك .

— يريدون قتل ..

— ويعدوا في اбин الكلب هذا ؟

قال عم ادم — الذي يملك ثلاثة لفنة كاملة وله نفوذ في نجع الكنانية يحكم سنه وسداد ارايه — وهو يعمل من وضع ثوبه الاسود الغضاض :

— الولد مرحوب ، هاترا له كوز ماء .

طار اكثر من واحد في اتجاه البيت القريب .. عادوا ولى يد كل منهم اثناء من الصفيح يتخرج فيه الماء :

— اشرب ، ما اسمك قلت ؟

— حسن ..

شرب كوزاً واشار إلى آخر ، موديه له فشريه وملصح شففتيه بكحه وقال :

— لم اكن اقصد ، دفعت بيدي في صدره ، فمات . من ؟

— اбин سلمان التميمي .

— مات ؟

— يعنى روحه طلعت ؟

— والا لم اكن اعرف انه سيموت .

مرت لحظة صمت واجمة قبل ان يتسائل اُدهم :

— والسبب ؟

— فتحت الماء في ارض عمى ، ولما جاء قال لاجيره « سداها ، فسداها وفتحتها في ارضهم .

— انت من قبيلة جهينة قلت ؟

— اى نعم ، من جهينة .

قال شيخ وهو يتقهد : جهينة عددها قليل في البر الغربي ، لا تقدر على صد التميمية .

قال شيخ آخر : التميمية ناس عدهم الكبر والعياذ باه .

لوح الشيخ الاول بيده : الكبر على ايشى ؟ .. على شوية الرزق ؟ .. الرزق هذا مثل الفازية ، هذا النهار ترقص على بابى وبلكر على بابك .

شبان الكنانية يتبايلون نظرات تسع سعادة ، في حين كانت ملامح شيوخهم لاتنم عن شيء .

قادوا الشاب إلى مضيفتهم ذات الاعددة من القالب الاحمر ، جلس الشاب مع ائداده في الصحن المكشوف ، ودخل الشيوخ في القاعة المسقوفة للتشاور ..

في البداية جلسوا مطرقين يتأملون حصر الحلف المفروشة على ارضية القاعة ، يتكلمى إلى اسماعهم وشيش النخل وزقزقة العصافير وثناء الغنم والقط الشبان ..

رفع شيخ راسه وقال : قولوا لنا عن رأيكم في الموضوع ...

— التميمية لن يتنازلوا ، سيصممون على استلامه . — مضبوطك ، فهم ناس يخبون كثرة الكلام ولا يعجبهم احد ..

— كبيرهم الشيخ موسى يتكلم من مناخيره .

— يتكلمى بانه يعرف الكبراء ، يزورونه في بيته .

— كل التميمية مثله ، الحكومة ساعدتهم في شراء

الأراضي ببرخص التراب ، واقتروا ..

— اذا قلنا لهم لن نسلم الولد ، فتصرو معنا القتال ،

وكلهم حداهم ينادق .

— من يعرف ؟ .. ربما وجدنا منهم عقلاء .

— سنقول لهم انتم عرب ونحن عرب ، ضموا انفسكم مكاننا .. لو جاءكم نزيل وتحسب فيكم ، هل تسلمونه ؟

دخل الحاج جاسر ، أحد شيوخ الكتانية ، عليه قميص أزرق ملطخ بطين الحقول وفي يده منجل ، قال :
— رايت ثلاثة من التميمية يركبون الخيل يسألون عن الولد .

— هل عرفوا انه هذان ؟

— لو عرفوا ما سألوني .

— أين ذهبوا ؟

— يدورون في نجوع البلد .

— قولوا لنا إيش تعملوا في هذه الرزية ؟

— هذه مصيبة وجاعتنا .

— الغريب ان ابن المركب ، ترك كل نجوع الولد ولم

يجد غمرنا يستجد بهم .

— مقدر ومكتوب .

سمعوا شامياً يقول في الخارج بلهجة حماسية :

— ليت التميمية يصممون على لفذه لنعلمهم كيف

يكون القتال ..

تعاليت صيحات أنداده مؤيدة وقال أحدهم :

— كنا نفكر في فتح معركة وما هي تاتينا لحد الباب ،

حظنا كويس !

وقف أحد الشيوخ وأطّل من النافذة الريضة التي تصل القاعة بالصحن المكشوف وصاح :

— أخريس يا ولد أنت وهو ..

ثم تمت باستياء وهو يعود للجلوس : نحن نقول يارب سلم ، وهؤلاء يمتنون الخراب .

— عيال ..

— قلتم إيش ؟

— الحكاية معروفة .. نقول لهم يا أولاد العم ، الرجل طلب حمايتنا ، وعليكم تحترمونا .

— التميمية لا يحترمون جنس بني آدم .

— ولماذا نعرض انفسنا لليلاي ؟ .. ألم نقاتل من أجل حماية عائلة الشراوة حتى افتقرنا ، والآن أولادهم يقولون لنا لم نطلب نجديكم ؟

— وما نحن على وشك أن نثور انفسنا بسبب هذا الجهيى ..

— انا خائف من هذا الموضوع ..

— اذا كانت ستحدث لنا غفاليق ، فهي مكتوبة علينا في اللوح المحفوظ قبل خلق الدنيا ..

قال عم آدم بصوت معاتب خالطته رنة حزن :

— ارسوا لحملكم ياكتانية .. النجوع كلها عرفت إن الولد تحسب فيكم .

جاء أصحاب البيوت القريبة بصواني الشاي وداروا عليهم ..

— إيش آخر رأي ؟

— الموضوع معروف .. لذا قبل التميمية كلامنا ،

يادار ما دخلك عيب ، واذا وضعوا حنكة في الأرض وحنكة في السماء يكونوا قليل العقل ، وساعتها ما يعمله الله يكون .

كان أكبر شيوخ الكتانية سناً ، يسند رأسه ، بعملته الكبيرة ، على كفه ، وقد انحصركم ثوبه الأسود الواسع ، عن يده النحيلة بشعرها الأشيب واكتست ملامح وجهه المتفضة بهم ثقيل .

الرقص على سن الشوكة

أنماط كروكية تعرف بأدوارها قبل أن تعرف بعلامها التي تنجح بها إلى التشخيص والتجسيد .

فالشخصية الرئيسية في المسرحية وهي شخصية المعلم ذات بعد واحد وإن كان يدور في فلكها شخصيات تلاميذه من الحكيم إلى الباحث والشاعر والمتشائم ثم السمراء التي تمتد دورها بمقدار امتداد المعلم .

تقابل هذه الشخصيات على الجانب الآخر شخصيات أصحاب المناصب والألقاب من رئيس جمعية المنهج الحميد إلى خبير الأبحاث والكشوف ومستشار مجلس الدعاية والدكتور مدير التسويق ثم البواب عقب السجاعة .

وإذا كانت قد أزيلت عنها الألقعة كما أزالها عن نظائرها من قبل إيسن وغيره من رواد المسرح الحديث فإنها قد استخلفت وراء ألقعة أخرى شوهاء كشفت عن

الرقص على سن الشوكة مسرحية للكاتب السعودية الالامعة رجاء عالم ، وهي من جيل جديد من الكتاب يتطلع في صمت الكلمات التي تقص بها أشكال الكتابة الحديثة في الشعر والقصة والمسرحية إلى فجر كلجر للحكوم بالموت « أسطورة سيزيت » لكلامي التي تفتح فيها أبواب السجن لتطل على فجر مضى . والمسرحية سخرية سوداء من التفاسير الفكرية التي تنقلب معها الحياة الأدبية إلى سوق للبيع والشراء يتحكم فيها الطفيلون والادعياء ممن بأيديهم النفوذ والسلطان فيخفزون ويرفعون ، ولا يتدعون عن التتكيل بمن يقف في طريقهم من عشاق الحرية والمعرفة فمصيرهم القتل والتشريد والحكم عليهم بالإعدام .

ولا نعرف في العربية مسرحية تعرضت لحرية الفكر وما حولها من صراع بمنل ماتعرضت له هذه المسرحية التي يختلط فيها المعقول باللامعقول والسحر بالتجريد في لغة من الرموز والإيماء ، وتختزل الشخصيات فيها إلى

عزى الزيف والخداع وخرج معها الوصوليون عن حد الكذب إلى حد المراء .

«المسرح وهو ساحة عرضية يكتظ في المشهد الأول من الفصل الأول باللوحت واللافتات التي تعلن عن مؤسسات ومستودعات تجارية مختلفة ، ففى مقدمتها لوحة ضخمة مقوية رأساً على عقب «لمركز النجمة التجارى» وعلى اليمين مؤسسة الصداقة ومؤسسة النهضة التى تتناثر تحتها مكاتب صغيرة عاكسة للصور ، وعلى اليسار مؤسسة الأنوار ومستودعات التراث ثم مستودعات الأمل .

وفى صدر المسرح لوحة «لجمعية المنهج الحميد» تحتها منضدة اجتماعات بمقاعدهما ، وعن يمين الجمعية بابان الأول كتب عليه «مصبة» والثانى «منتجع» وعن يسارها لوحتان الأولى «لحلاق» والثانية «مركز التجميل» .

وفى أقصى اليسار لوحة «للجنة تطبيق تجارية» تحتها منضدة خشبية بلا مقاعد ولا موظفين وبين الجمعية واللجنة جهاز كبير مكتوب عليه «عقل اليكترونى» .

وتتحرك فى المركز جماعات من الناس ويشغل الموظفون جميع المكاتب وتتداخل الكراسى وتتعدد حلقات الجالسين ، فحلقة لمن يلعون الورق ، وأخرى للمدخنين وقد استرخوا يتفرجون على ما يدور فى المركز وبالثلة يطلق أصحابها على أذانهم سماعات تليفونية ضخمة وإن كانوا يتحدثون دون انقطاع وتعلم منهم الضمكات . وفى وسط الساحة تنتصب لوحة ضخمة من العوارض الخشبية يعتمد فى أعلاها جسد مسجى ومغطى بلون رمادى ولا يبدو أن أحداً يتنبه لوجوده هناك .

ونفاجأ ببائع يتقدم وهو يعرض للبيع رجلاً شارد اللب لا ينظر إلى أحد ، أجلسه البائع فى عربته وراح يروج لبضاعته بمثل قوله عجينة لكل الاستعمالات .. بشر للسر .. ثور للساقية .. الآن عجينة والعين عجينة .

ومن العجب أن هذا المشهد الذى يبالغ فيه إنسان لا يؤثر شيئاً من الاستنكار وكأنه أمر مألوف لا غضاضة فيه بل إن رئيس جمعية المنهج الحميد يرى فى كونه سلعة ما يركبه عند أصحابه ويجلجل صوت البائع فى الساحة وهو يتوسل إلى الزبائن يقرئهم بشرائه ولكن هيهات فالرجل مجنون ميئوس من علاجه ولا يرجى منه خير .

ثم تظهر من طرف الساحة فتاة سمراء لا تكاد تقع عينها عليه حتى تذهل المراء وتصيح به فى صوت مرتعش قد خنقته العبرات : هل هى وسيلة جديدة للتهرج ١٩ ثم تمسك من كتفه ولكنه لا يجيب وتعد صفقة الشراء مع البائع الملهوف فتخرج من حقيبتها مبلغاً من المال تدسه فى يد البائع ثم تمضى بالرجل وهى تقول : لن أغفر لك .. لقد أخضعتنى للعبة إذلاك .

ويتبعها فى هدوء واستسلام .

ويتبين من الحوار الذى ينتهى به المشهد أن هذا الرجل التلقط البائع من أمام لجنة التحقيق بعد أن طرده المحقق وأسلم نفسه للبائع وقال له لعل أن يفقد النطق التلقط ما شئت منى .

ويمثل ذلك يدعى صوته من خلف المسرح وهو يقول : أنا لست أنا .. هذا حكم محققكم .. لست آملاً لاتهام ولا لحمل حرية .

وبهذا الموقف تلجر المسرحية قضية حرية الإنسان وصراعه مع زبانية المركز التجارى وجمعية المنهج

الحמיד ، وتقف من المشهد الثانى على الطرق الشيطانية التى يلجأ إليها المركز للتأثير على من ترمى بهم الأقدار إلى حظيرته وإدخالهم فى قمامته السحرية حتى يكونوا ممن لا يبيصرون إلا بعين المركز ولا يسمعون إلا بأذانه .
ومن هؤلاء الزبانية الذين نلتقى بهم فى هذا المشهد اللبواب عقب السجارة نراه بملابسه الصفراء جالسا يمدخن وقد وضع ساقاً على ساقى .

والى هذه الأثناء يدخل البائع ويقترب منه ويسأله أنت عضو فى هذه الجمعية يا سيدى ؟ أريد مقابلة الرئيس .. لقد كنت هنا هذا الصباح وفكرت ...

ولا يكاد يتلفظ بهذه الكلمة حتى يقاطعه صوت جرس ساعة المركز ويضرب عقب السجارة على الطاولة بقبضة يده وهو يقول إياك وهذه الكلمة فكرت .. هذا عصر الاختصاص .. إن أنت فكر .. (لا يكمل البائع ويتابع) فعنداً نترك للعقول الالكترونية ؟ أنت توهن الجمعية .

وما واقع للبائع ليس من قبيل الفكر الذى يخشى منه لأنه فكر طالب القوة والوظيفة فكل همه أن يصير عضواً محترماً فى المركز التجارى وموظفاً به بعد أن أعياه التحوال فى الشمس الحارقة وكراب الشائى - على حد قوله - لا تقدم على مكاتب الأرصدة .. ثم لا بأس بأن يتعلم قراءة المصحف فعند غادر صفوف محو الأمية لم تقع عينه على كلمة كان هذا هو مستوى أعضاء المركز وسدنته

ويستجيب عقب السجارة ويده خيراً بعد أن يلقى فى روعه أنه الأمر الناهى إلا يدخل لحد الجمعية إلا بإنته

ويقف بواباً الساعة بعد الساعة لاستقبال المبتدئين وتقديمهم على الصورة الأصلح للجمعية وبالتالي للمركز . ثم يخرج من جيبه زجاجة طويلة ذات عنق ويرفعها للضوء بإعجاب ولهجة الخبير يقول : سنبدأ الدرس الأول ، حاول أن تفهم أو لا تفهم لا يهم .. المهم أن أشرح أنا وتسمع أنت . ويشير إلى بطن الزجاجة ويقول هذا هو المركز ثم إلى عنقها ويقول وهذه جمعية المنهج الحميد ... لا تصل إلى البطن حتى تمر من هنا جميعتنا .

ويقوم بحركة واسعة تشمل الهواء خارج الزجاجة وهو يريد لا انتشاء .. أهم شروطنا فى هذا المركز المروية .. لن نسمح بالتردد والجبن .. هذا الزجاج نظارتك ، نظارتنا العامة . والان اطلع هذا .. ويطرق على رأس البائع) نحن ضد كل أنواع الباليونات والأورام .. الصحة شعارنا .. المنوعات تتركها فى الخارج وتدخل الزجاجة وأنت نظيف .

ويدهل على دورة التأهيل التى لابد منها للعضوية وتشمل حصّة نشاء ثم حصّة لون يفسل فيها ، ويتخلص فى الحمام الأول من العظام الناتجة يتولد ذلك حمام فى كل اجتماع أو اجتماعين حسب الحاجة .

ثم يطلق عليه وهو يقدمه إلى رئيس الجمعية « اسفنجة » ليكون كما أوصاه بذلك من قبل قطعة اسفنجة تشرب كل ما يقال وليس مهما أن تفهمه .. وتمتص كل ما يتحركون لللفظ دون أن تحرك لعبة الكلام .

ويجتاز اسفنجة الامتحان بنجاح لأنه يظهر فى المشهد الثالث وقد ازدان المكتب الصغير الذى يجلس إليه بلوحة « مدير علاقات عامة » وملامح المنهج ترتسم على وجهه

كبقية أعضاء الجمعية وهو يطالع الصحيفة ثم يتحول منها لأنها ليست مملية كما كان يظن فليس فيها إلا أخبار الحروب .

ولكن عقب السجارية يراجعه فيما يقول ويعزوما ذهب إليه إلى أنه يقرأ بالمقلوب ويتلقى الأخبار برده فعل مقلوب ، فمثلا عندما يجتاح الطوفان قارة ما لا تفكر في الغرقى ولا في الغرق بل انظر في أمر توريد المايوهات للمناطق الغارقة أو في أمر القيام برحلة صيد أو جمع الحمار .. ففى مثل مركزك قليل من الرخاء لا يضر وتستصبح قريبا من تجار اللؤلؤ الحر .

ويظل اسفنجة بعد ذلك كله البائع الذى لا تفكر فعلته في حق الرجل البضاعة إذ تمسك السمراء بضاقه في بداية المشهد الأول من الفصل الثانى وقد دخلت ساحة المركز يتبعها الرجل البضاعة وهم تحتج ! ماذا فعلتم به ؟ ماذا تركتم منه ؟ وتكلم الرجل البضاعة لأنه انتهر وسمح لجلاذيه بالوجود وما إن يسألها اسفنجة عما بها وما الذى حدث حتى تهيب بصوت ساخر مبحوح : انتظرت طويلا أن يسأل أحد هذا السؤال .. لا يعقل أن تبلغ لا ميالاتكم تلك الدرجة البغيضة (ثم تنج لجسمه المرح) أنتم أحق بالإجابة ، ما حدث كان بمتا عن هذا السؤال . الذى حدث ويحدث وسيحدث لنا جميعا . أنتم أحق بما أعرف .

ثم تروى أنه في تلك الليلة تأخر المعلم كثيرا في العودة وخرجت تبحث عنه .. كان البرد شديداً وخوفها أشد وكان للجوليلتها رائحة الخطر .. توقعات شيئاً ما .. أيامه الأخيرة كانت تهدد بانفجار .. صار يفرق في الذهول ولم يند يقرأ كعادته .. كان كمن يتأهب للفرقة وخشيت أن لا تجده إلى أن جذبتها من وسط المركز أصوات المطارق .

تختف الإضاءة .. تعتم على السمراء والمكاتب والموظفين .. ترتفع من الظلمة أصوات ومطارق .. تتركز دائرة الضوء على المعلم (الرجل البضاعة ومجموعة من تلاميذه) .

يعود الحدث لما قبل بناء المنصة وسط الساحة .. العمل جار على بنائها من قبل المعلم وتلاميذه ، وبالقرب منهم محفة وعليها الجسر المغطى بالغطاء الرمادي .. الجميع مستغرق في عمله والمنصة على وشك الاكتمال . لقد قروا نصب المحتضر وأن يستطيع أحد تجاهله ، وإذا كان المركز يستطيع في زحمة البيع تجاهل الصوت فلن يستطيع تجاهل الجسد المسجي لأنه شظية تغرس في القلب مباشرة لعله يشتعل ، ويسحق بالرؤية ، ويمكن التأكد حينئذ من حقيقة الوفاة في تلك الأجساد التي يغص بها المركز .

هى محاولة لإعلان الحرب من الداخل ، هى حرب مع عدو خفى لا يظهر سلاحه ، لا يترك حتى الجروح على السطح بل ينشر ما تحت الجلد ويترك الضحية صدمة متماسكة ومجوقة .

لم يعد أحد يقع بصره على رجل مفرد ، النسخ المسوخة المكررة في كل مكان وكأنها قوالب جاهزة يشر فيها الواحد فطمس معالمه الحقيقية ، الخواء في كل مكان ، نفس الصوت ، الكل نسخ، تماكى وتقليد ، تريد إنسانا يفكر ويريد لأنه يريد لا لأن السوق تريد .

(يندق المعلم مسماراً في عارضة خشبية يعنف ثم بلهجة صارخة) نعم لم يبق غير الشرط . مركزنا يمر بنقطة التحول الخطرة .. نقطة الاستفحال .. تحتاج أن

نقاذ بكل القشور، الموتى المستعجلين في داخلنا
ولا تبقى إلا على القلب من كل شيء .. نتحرك الآن أو هو
الفرق .. تراجمي الآن جريمة .. نعم سأستجدي
وجودهم منهم .

الشاعر : ارتفع

أيها الموت كن واضحاً
أخرج الآن من بينهم وانتصّب
من رماة القبول
من رماة الصدور
من رماة الرعس اتلى كالت بالفضيج

ارتفع

أيها الموت كن واضحاً
أخرج الآن من تحت هلماتهم وانتصّب
أخرج الآن من تحت الاتهم وانتصّب
أخرج الآن من كل كف تواريك تحت
الخديفة ..

لنت الحقيقة
لنت الحقيقة حين تواريك بعض الظنون
فاعلن الآن يا موتهم . أنهم ميتون .

يتعاون الجميع على رفع الحقة والمحتضر لأعلى ..
يتكونه هناك ثم يفترون الأرض في انتظار الصباح
وتبدأ مع المشهد الثاني الحرب الخفية التي يريد المعلم
وتلاميذه من ورائها أن يطلعوا موظفي المركز على حقيقة
انفسهم وحقيقة ما حولهم ويكتشفوا لهم عن زيف الباطل
الذي اعتنقوه وسبيلهم إلى ذلك أن يزيلوا الفشاوة عن
أبصارهم الفشاوة التي لا يرون معها المنصة ولا المحتضر

والذلك يوزعون عليهم نظارات لا يكاد الواحد منهم يضع
نظارة منها حتى يصمق لرأى المنصة والمسجى عليها .

وشبيه بهذه الفشاوة ما يحيط بهم من قيود تحول
بينهم وبين الصدق والحرية كالتناصب واللحاحات ،
والعصابة الأصفر . ولكن هل ألتاح المعلم وتلاميذه فيما
قاموا به ؟

لقد كانت إرادة الموظفين في المركز أقوى من سحرهم
فقد ألغوا بالنظارات دوز أن يعيأوا بالمنصة وما عليها
وراح المتشائم يشعل فيها النار بعد أن تبين له أن
لا جدوى من كل ذلك .

ثم يكون الثأر بعد ذلك إذ ينفجر في المشهد الثالث
الباب الذي تطلوه لوحة « لجنة تحقيق تجارية » وتخرج
جماعة من الحرس بزيها الأصفر اللاتم وتحيط بالمعلم
وتلاميذه حول المنصة لمحاصرتهم ومنعهم من الهرب ، ثم
يتجمد الحرس حول المحاصرين والمنصة طوال هذا
المشهد والذي يليه المعلم منهمك في ترقيم صفحات الكتاب
المجدة والشاعر مازال يتنثر في لغة الإشارة ولغة الصم
والبياض يشعر باليأس .

ثم يتحرك رئيس الحرس كرجل آلى ويضع يده على
كتف المعلم لإلقاء القبض عليه بتهمة أن أعماله
مشبوهة .. ضد القانون ، قانون التجارة والرضى بين
البائع والمشتري ، ضد البيع . ولا يبرئه من الاتهام
ما يدافع به من أن ما يفعله هو ضد الرقيق لأن هذا
اعتراف ولأنه ليس إلا محاولة لبعث الإنسان في
الاستسلام العام لأن هذه محاولة لتسف السكين العام ،
ثم يصادر كل شيء ويحال للتحقيق .

ويظهر المعلم في المشهد الخامس أمام لجنة التحقيق وهو في ثوب أصفر مطبوس المعالم ويدها مقيدتان إلى عنقه بحبال صفراء .

ويتقدم والده الذي عرف عنه أنه لمحتكر أسواق المركز فيصيب عليه اللعنات ، فقد خرج - على حد قوله - وهو في سن العشرين داعية في مجال الأرض ، وبدلاً من أن يشد أزر أبيه جاب البؤز القذرة يبحث عن «الألماس البشري» كما يسميه لكنه عاد بالفكر مجنونة وأحترف التعليم على قارعة الطريق واختار تلاميذه من أوضع البيئات .

وتتقدم السمرات لتدافع في شهادتها عن المعلم الذي دفع وقدم الفروض للجميع ، ومكتبة المركز الضخمة تشهد بعشرات الكتب التي ألفها في السلوك الإنساني والجماليات ... عشرات الرجال المخلصين ... ثلاثة عشر عاماً من عمره ... إنه معلم .

ثم تعلن حبها له في هذا المكان الذي لا تجد أنسب منه لهذا الإعلان وإن كان المحقق قد غشه خروجاً على آداب اللجنة وتوعداً بالطرد من القاعة .

ويصدر حكم اللجنة بتجريد المتهم من منصبه كمعلم وتجريده من التلاميذ والكتب بعد أن ثبت شذوذه واضطرابه النفسي والعلل .

ويتضمن الحكم إلحاله بمصمة خاصة لمساعدته على اجتياز اضطراباته ، وعند خروجه بعد العلاج يلحق بالعمل الذي تحدده له اللجنة بمساعدة والده تحت

حراسة مشددة ويدرب على ممارسة طقوس التكيف وفقاً لما تراه جمعية المنهج الحميد .

ويحتج المعلم على الحكم لأنه حكم بالإعدام ويستنكر التواطؤ العام على الفراغ والعجز .. بربودة الأشياء تزحف على البشر .. لابد من إنقاذهم ، وإيقاظهم .

ولكن عقب السجارية يتبادره بقطعة صابون تسهل عليه زحافة الكثير من النعات ويقول له أبلغ أبلغ ولا تتذمر .

والمشهد الأخير من هذا الفصل أحداثه بعد المحاكمة الأولى يعلم تقريباً يظهر فيه المعلم بعصاة الجمعية الصفراء ملطخة بدم أحمر ليدل على أن دمه لم يتغير للون الأصفر ، ويطالب بقرار جديد يرد إليه عافيته .

ثم يتهدج صوته وهو يشكو ما آل إليه المركز الذي يتجه « للقمة والمتعة » فقط المتع الحسية .. المركز يتحوصل في البطون .. لا أحد يتجاوز بطنه لما فوق .. ويهدم الأكبر تلامذتي .. إنهم يخضعون للغسل اليومي ، الأول بكل حكمته في منتجع المركز يطلق من حفنة ريش لحفنة ريش ، تلميذ المتشاغل يحاكم الضعف البشري يحقد غريب ، الشاعر غداً مهرجاً ، لقد أحته بالأمس في ركاب مضيق لأبي .. يقفز كثيراً ويتحرك أكثر وتتناثر حوله الضمعات .. ربما كان يسخر منهم جميعاً .. لكن كل تلك المرارة تخفقه .. تخفق عفويته ، وسيفقد طريق العودة لما كان .

وفي هذه الأثناء يدخل عقب السجارية بصينية القهوة تتبعه أنظار المعلم بهول وريبة وهو يضع الفنجان على منضدة المحقق فيضرب المعلم بيده للفنجان ليعدده عن

تاريخ السينما العربية مقال في المنهج

ولا يعنى هذا بالطبع الخلط بين الإنتاج السينمائى الأجنبى والمحلى ، أو بين الإنتاج المحلى والإنتاج المشترك ، أو بين صناعات الأفلام من مواطنى البلد وصناعات الأفلام من الأجانب .

والسبب فى ذلك أن كل فيلم صورت فى هذا البلد أو ذاك عبر بلغة السينما عن مكان وزمان محددين ، وبالتالي أصبح جزءاً من ثقافة هذا البلد . فستدما يكتب جورج حنين بالفرنسية وهو مصرى يصبح جزءاً من الثقافة الفرنسية ، وعندما يكتب جاك بريك بالعربية وهو فرنسى يصبح عمله جزءاً من الثقافة العربية . وبناء على هذا المفهوم تمتد أفلام الأخوين لومير التى صورت فى العالم العربى ابتداءً من عام ١٨٩٦ هى أولى الأفلام العربية ، وتعتبر كل ما صورت فى العالم العربى من أفلام جزءاً من السينما العربية منذ ذلك الحين وحتى الآن .

ما معنى أن الفيلم تعبير بلغة السينما عن مكان وزمان محددين ؟ أننا عندما نقول « سينما » نقصد الأفلام

ما هو الفيلم الأول بالنسبة إلى أى بلد ؟ هل هو الفيلم الذى صور على أرضه ، أم الذى أنتجته شركة محلية ، أو الذى أنتجه أو أخرجه أحد مواطنى هذا البلد الذين يحملون جنسيته .

لا مجال لمثل هذا السؤال فى الأدب ، فمن يكتب بلغة معينة يصبح عمله جزءاً من ثقافة هذه اللغة ، ولا مجال لمثل هذا السؤال فى الموسيقى والفنون التشكيلية والرقص والتثيل حيث ينسب الإبداع إلى جنسية مبدعه . ولكن يختلف الأمر بالنسبة إلى السينما .

إن الفيلم الأول لأى بلد هو أول فيلم صور على أرضه ، سواء أنتجته شركة محلية أم أجنبية ، وسواء كان مخرجاً من مواطنى البلد أم من الأجانب . وبالتالي فالأفلام السينمائية لأى بلد هى كل الأفلام التى صورت على أرضه ، أيا كانت لغة الفيلم للكتابة فى السينما الصامتة ، أو المنطوقة فى السينما الناطقة ، وأيا كانت جنسية رأس المال ، أو جنسية المنتج أو المخرج .

دون اللقطة التمثيلية ، أو لقطة الأشكال المتحركة . ولكن هذا غير صحيح . فاللقطة السينمائية التمثيلية هي بدورها « تسجيل » لواقع المشهد التمثيل ، وواقع هذا المشهد مستمد من واقع الزمان الذي « صنع » فيه ، ويعكس ثقافة هذا الزمان بالتالي وبالضرورة . ونفس الأمر بالنسبة إلى لقطة تحريك الأشكال . فلا شيء يوجد خارج المجتمع ، أي مجتمع ، لائقه يوجد من فراغ ، أو من فراغ .

وكل الأفلام تعبر بلغة السينما وإن اختلفت مستويات معرفة هذه اللغة ، واختلفت أساليب التعبير بها . كل ما يصور بكاميرا السينما على شريط سيلواويد مصنوع بلغة السينما أو كانت لقطة لشارع لا تتحرك فيها الكاميرا ، ومن أي مونتاج . مجرد زاوية التصوير ، وحركة الناس والأشياء داخل اللقطة تعنى أننا أمام عمل بلغة السينما . وكل الأفلام تعبر عن زمن تصويرها ، أو كانت روائية تدور أحداثها في العصر الحجري أو في القرن الثلاثين . التعبير الفني هنا حصيلة جمع زمن التصوير وزمن الأحداث . ولهذا نرى أن تاريخ الأفلام هو تاريخ إنتاجها ، وليس تاريخ توزيعها .

إن جميع المشاكل المنهجية المتصلة بتاريخ السينما ترجع إلى الصراع التجاري في سوق السينما ، ومنذ الصراع على حقوق الاختراع في نهاية القرن التاسع عشر . فيقال إن بداية السينما مع أول عرض للجمهور في ٢٥ ديسمبر ١٨٩٥ في باريس ليس تجاهلا لما أنتجه الأخوين لومير في مارس من نفس العام ، وإنما حتى لا يمتد بما أنتج أديسون من أفلام لم تعرض عام ١٨٩١ في أمريكا . ويقال إن تاريخ السينما يبدأ مع تاريخ إنتاج أول فيلم محل اعتداد في جنسيتها رأس المال ويقال إن أول

المصورة بكاميرات السينما على شرائط السيلواويد ، سواء عرضت على مجموعة كبيرة من الناس ، أو مجموعة صغيرة . إذ لا يوجد فيلم لم يعرض قط في واقع الأمر ، وسواء كانت مدة عرض الفيلم ثوان أو ساعات ، وسواء كان يصور الواقع كما هو ، أو يصور مشاهد تمثيلية . أو يصور أشكالا مرسومة على الفيلم ذاته ، أو على لوحات منفصلة .

وعندما نقول إن الفيلم يمكن أن يصور الواقع كما هو ، لا معنى بالطبع أنه لا يوجد اختيار فردي ، فهناك فرد يختار المكان المصور في زمن معين ، وهناك فرد يختار زاوية التصوير ، وهناك فرد يختار استبقاء هذه اللقطة من الفيلم ، أو استبعادها . ولكن السينما هي الفن الوحيد الذي يملك إمكانية « تسجيل » شيء حقيقي مائة في المائة مثل الصورة الفوتوغرافية ، مع إضافة الحركة الإنسانية الحقيقية والصوت الإنساني الحقيقي .

الصورة الفوتوغرافية المؤتمر بالثا مثل تصور زعماء العالم في اجتماعهم ، صورة ثابتة ، جامدة ، لا تحتوي على أكثر من خبر ، أو لنيل حل صعبة خبر حدوث الاجتماع . ولكن اللقطة السينمائية لنفس الاجتماع تجعل المشاهد يرى الزعماء وهم يتحركون ، ويسمع أصواتهم وهم يتكلمون ، وبالتالي « يشعر » بهم ، وه يفكر في اجتماعهم . لقد مات زعماء بالثا ، ولكن اللقطة السينمائية لاجتماعهم « تغد » وجودهم في مكان وزمان محددين ، وتعكس ثقافات الزعماء من خلال ملابسهم ومكياجهم ، أي طريقة حلاقة الشعر واستبقاء أو استبعاد المشارب ، وطرز المقاعد والمناضد والحوائط ، ولهجاتهم في الحديث ، ودلالات كلماتهم .

وقد يتصور البعض أن هذا ما ينطبق على ما اصطلاحنا على تسميته في العربية باللقطة التسجيلية ،

فيلم محل هو أول فيلم أنتجه أو أخرجه مواطن من البلد
البلد تدعيها الرأس المال المحل في مواجهة رأس المال
الأجنبي . ولكن كل هذا لا علاقة له بالسينما كفن وكجزء
من الثقافة القومية .

ولا تختلف السينما من غيرها من الفنون من حيث
وجودها في السوق ، فكل الفنون في السوق ، وإنما تختلف
لأن وجودها يتطلب وجود مجموعة من الآلات ، وبالتالي
يرتبط تطورها بالتطور العلمي . ولذلك تغيرت جماليات
السينما مع اختراع الفيلم الناطق ، ثم مع اختراع الفيلم
الملون ، ثم مع اختراع الشاشة العريضة ، وسوف تتغير
جماليات السينما دائما حيث لا حدود للتقدم العلمي ،
ولذلك كان ميثاقيل روم على حق حين قال إن السينما فن
تحت التكوين بصفة دائمة . وقد يبدو من يرى في هذا
نقصا أو من يراه امتيازاً ، وفي الحالتين فهذه هي الصفة
اللازمة لفن السينما .

تحتاج صناعة الفيلم إلى وجود آلة تصوير
ومستلزماتها من أجهزة إضاءة ومعدات ، وشرائط لفيلم
خام ، وآلة للتصميم ، وآلة للطبع ، وكيمولويات معينة
للتصميم والطبع ، وآلة للعرض ومستلزماتها وشاشة
فضية تعكس الصورة بقدر ما يلقى عليها من ضوء
بالفحم أو الكهرباء . وهذه الآلات والأجهزة والخامات
تصنع في بعض البلدان ، ولا تصنع في أخرى ، حسب
التطور العلمي في البلد ، وحسب وضعه في الأسواق
العالمية كمصدر أو مستورد .

وقد أدى الصراع التجاري إلى اعتبار البلدان
المستوردة لآلات وأجهزة وخامات السينما غير قادرة على
صناعة الأفلام ، وهو أمر يلحق الضرر لأن التعبير بلغة
السينما لا علاقة له باستيراد تلك الآلات والأجهزة
والخامات ، ولكن الأخطر من تصدير هذه الأشياء محاولة

تصدير أساليب التعبير أيضا . والغرض من ذلك في إطار
الصراع التجاري أن تصبح الأفلام المحلية مثل الأفلام
المستوردة ، فتقتل السيادة في السوق للأفلام المستوردة .

وحتى تظل السيادة للأفلام المستوردة ، عادت
مصانع الآلات وأجهزة وخامات السينما إلى زيادة الأسعار
بحيث تصبح صعبة المبال بالنسبة للفنانين الذين يريدون
التعبير بهذه اللغة الجديدة . ولا يقدّر على شرائها إلا
شركات كبيرة . وهددت الشركات الكبيرة إلى إنشاء
شركات توزيع عالمية للسيطرة على الأسواق بحيث يصبح
من الصعب على الكثير من البلدان إنشاء مصانع
مستلزمات السينما لأنها لن تتمكن من استيراد إنتاج
المصانع داخل حدودها ، وأن تتمكن من تصدير فائض
الإنتاج في نفس الوقت .

ولكن حركة التحرر الوطني من ناحية جعلت بلدا مثل
الهند يصنع كل مستلزمات السينما ، كما أن حركة
التطور العلمي من ناحية أخرى جعلت من الممكن تصغير
حجم الآلات والأجهزة بحيث تنخفض أسعارها ، وأصبح
من الممكن كما تنبأ جونس ميكلس في نيويورك الستينيات
أن تتحول الكاميرا إلى فيلم حقيقي يحملها الفنان على
كتفه ويصور ، ويحضر ويطبع في العمل الصغير الملحق
بالمكتبة في بيته ، ويعرض فيلمه في حجرة أخرى على
جمهوره الخاص ، أو في دار عرض صغيرة من مائة مقعد
أو أقل .

هل معنى أن كل الأفلام تصدر بلغة السينما عن مكان
وزمان محددين ، وإنما جزء من الثقافة القومية ، أن كل
ما صور على شريط سيلوايد ينتمي إلى فن السينما .
تقييم الفن مسألة في نهاية التعقيد ، إنها قضية أخرى
تماما : قضية ما الذي جطنا نستمتع إلى موسيقى موزار
أكثر من موسيقى ساليري . أي أن ما يحكم على أن هذا

أو شكسبير لورانس أوليفيه . ينسب العزف الموسيقى للمايسترو ، فيقال بيتهوفن توسكانيني أو بيتهوفن كرايان . وكذلك ينسب كل فيلم إلى مخرجه .

وأجناس الفن السينمائي ثلاثة هي الرواية والتسجيل والتحريك ، ولكنها تستطيع أن تصنف جنسا رابعا ، وهو الفيلم الوثائقي ، أي الذي يعتمد على إعادة مونتاج لقطات صورت من قبل لأغراض مختلفة مثل فيلم ميخائيل روم « فاشية عادية » . ومن الأخطاء الشائعة في مجال السينما القول بأن الأفلام الروائية هي الدرامية ، فالدراما في الأفلام التسجيلية وفي الأفلام التحريك وفي الأفلام الوثائقية أيضا . وأغلب النقاد يسمون الأفلام الروائية إلى أنواع حسب موضوع الفيلم ، فيقال فيلم بوليس وفيلم كوميدي ، وفيلم موسيقي ، وفيلم حربي ، إلى آخر هذه التقسيمات التي نراها ترجع إلى الصراع التجاري في سوق السينما بدورها ، ولا تستند إلى أسس جمالية .

أنواع الأفلام ترتبط بالفرض من إنتاج الفيلم . وثمت أغراض ثلاثة : إما الترفيه والمثمة الروحية والفكرية الناتجة عن تلقى « الجمال » في الأفلام الدرامية ، وإما التعليم ، أي الأفلام التعليمية ، وإما الإعلان ، أي الأفلام الإعلانية . والأفلام التعليمية مثل فيلم عن صلبة جراحية ، أو الأفلام الإعلانية مثل فيلم عن مصون للأسنان ، تحتاج إلى مهارة حرفية عالية ، ولكنها ليست من فن السينما في شيء لأنها لا تعبر عن فكرة مبدع ، ولا تستهدف الترفيه والمثمة الروحية والفكرية الناتجة عن تلقى « الجمال » . إن لكل منها وظيفة محددة ، ودور محدد ، وهم زمني محدد .

الفيلم فن أو لا فن ليس النقاد أو المنترج ، وما النقاد إلا منترج جيد ، أو هكذا يفترض ، وإنما عوامل كثيرة متداخلة أهمها وأكثرها غموضا قدرة العمل الفني على مقاومة الزمن والبقاء في الذاكرة .

لقد شاع كثيرا وطويلا أن الفنان السينمائي ليس مثل الشاعر أو النحات أو الرسام من حيث احتياجه إلى « مجرمة » من الفنانين والفنئين مثل المصور والمونتير والمكبر والمكسبر (أي فني الصوت) . واعتبر البعض أن هذا الاحتياج يؤدي إلى عدم سيادة الفرد المبدع في السينما على عمله ، كما يسيطر الرسام على لوحته مثلا ، وبالتالي قيل إن السينما فن « جماعي » . بل وقيل إنها مجرد صناعة للتسلية وإضفاء أوقات الفراغ .

ولغضلا عن أن كل عمل فني ، وأيا كان الفن الذي ينتمي إليه ويحير بلغته ، هو للتسلية ، وإضفاء أوقات الفراغ ، بمعنى الترفيه والمثمة الروحية والفكرية الناتجة عن تلقى « الجمال » ، فمراجع هذه الفكرة الشائعة عن السينما هو الصراع التجاري في سوق السينما أيضا .

فمنذما توصف السينما بأنها « فن جماعي » تصبح النتيجة أنها ليست فنا على الإطلاق ، فالتصوير ذاته متناقض حيث لا وجود للفن إلا بوجود الفرد المبدع .

صحيح أن فريق المسرح يعبر عن شكسبير عندما يمثل « الملك لير » أو غيرها من مسرحياته ، وصحيح أن فريق الموسيقى يعبر عن بيتهوفن عندما يعزف « السيمفونية التاسعة » أو غيرها من سيمفونيته ، ولكن قدرة فريق المسرح ، أو فريق الموسيقى ، ونجاحه أو فشله في أداء « الملك لير » ، أو السيمفونية التاسعة . تتوقف على مدى جودة كل عضو من هذا الفريق أو ذلك لعمله منفردا . كما ينسب كل عرض لمخرجه ، فيقال شكسبير بيتر بروك

لا يكون إلا في المتحف أو المعرض ، وليس بمشاهدتها في مجلة أو كتاب ، ولكن أغلب الناس يضطرون للاكتفاء باللمحة أو الكتاب .

وفي إطار الصراع التجاري في سوق السينما أيضا تم تحويل حرفية السينما إلى لغز ، وإلى مهنة لها « أسرار » ، بل وتم تحويل لغة السينما إلى لغة غامضة ومعقدة من الصعب تعلمها أو إتقانها . وكل هذا هزل ودهد يوعي أو يذوئ وهي العديد من النقاد ومدرسو معاهد وكليات السينما في الدول المتخلفة . والواقع أن تعلم لغة السينما ، وبالتالي حرفيتها ، مثل تعلم أى لغة ، ولكن كان المقصود أن تصبح حكرا على أفراد دون آخرين ، وعلى بلاد دون لآخر . وبالطبع فليس كل من تعلم العربية أصبح طه حسين ، وكذلك ليس كل من تعلم السينما أصبح كبريسلوا . إنها لغة مثل أى لغة يمكن أن تكتب بها المقالات أو المسرحيات أو القصائد أو الروايات أو الأبحاث ، ويمكن أيضا أن تكون لغة للترجمة : يمكن أن تكتب بها أعمال فنية مدهشة وعظيمة ، وأعمال تجارية لا قيمة لها تموت يوم تولد ، ويمكن أن يفشل أحدهم في مجرد معرفة هجائيتها ، وينجح آخر في استخدامها وصياغة أسلوب خاص لا مثيل له من قبل .

السينما العربية إذن هي كل ما صور في أرض العرب من أفلام لأن هذه الأفلام تعكس مكانا محددا هو مكان تصويرها ، وزمانا محددا هو زمان تصويرها ، وبالتالي فهي جزء من الثقافة العربية .

ولكن ماذا عن الأفلام الناطقة بالعربية التي لا تعمل أي جنسية عربية . وماذا عن الأفلام غير العربية التي يصنعها مخرجون عرب سواء احتفظوا بجنسياتهم

وفي إطار الصراع التجاري في سوق السينما تم تشويه علاقة السينما بالجمهور . فالسينما هي أول لغة مصرية في تاريخ البشر حققت إمكانية عرض إنتاجها في نفس الوقت في كل مكان على سطح الأرض ولغور الانتباه من صنع هذا الإنتاج . وهذا الامتياز يعنى أنها قادرة على دعم المتكامل بين البشر على اختلاف أجناسهم وثقافتهم يجعلهم يشتركون في تجربة وجدانية واحدة في نفس الوقت . وقد كان للسينما دور في قتلاريوب بين لهجات السكان في بعض البلدان ، وخاصة بلدان أفريقيا السوداء حيث تتحدث كل قبيلة لهجة خاصة رغم أن كل القبائل في بلد واحد . ولكن الصراع التجاري استخدم هذا الامتياز لفرض أفكار معينة على كل البشر ، بل وفرض أشكال فنية معينة بحيث تصبح هي السينما وغيرها ليست سينما .

صحيح أن التلفزيون جعل العرض السينمائي في المرتبة الثانية من حيث علاقة السينما بالجمهور ، ثم جاء الفيديو فجعله في المرتبة الثالثة ، ثم جاء القمر الصناعي فجعله في المرتبة الرابعة ولكن كل هذا إلا نفس أن هذه الوسائل هي وسائل ليث الأفلام السينمائية أيضا . أي أن جمهور الأفلام أصبح أكبر بما لا يقلون بجمهور العروض السينمائية « الكلاسيكية » .

هل يعني هذا « صمة » تلقى الفيلم السينمائي على شاشة التلفزيون ، سواء عن طريق البث التلفزيوني ، أو بث الفيديو ، أو بث القمر الصناعي . إن التلقى « الكلاسيكي » للفيلم السينمائي يظل التلقى « المثالي » ، أي كان حجم شاشة التلفزيون ، لأنه تلقى الفيلم كما صممه مبدعه على شرائط السيلولويد بإضاءة السينما وصوت السينما . وحال الفيلم في ذلك مثل اللوحة التي تطبع في مجلة أو كتاب . فالتلقى للصحيح لأي لوحة

العربية ، أو لم يحتفظوا بها ، وأصبحوا يحملون جنسيات أخرى .

ليس نطق الفيلم بالعربية يعنى أنه عربى ؟ ليس إخراج فيلم بواسطة مخرج عربى حتى لو لم يكن الفيلم عربى الجنسية يعنى أنه غير فيه من ثقافته التى لا يستطيع التخلص منها حتى لو أراد ؟

الواقع أن كل فيلم ينطق بالعربية هو عربى ، وكل فيلم يصنعه عربى هو عربى ، ولكن كما أننا لا يجب أن نخلط بين الإنتاج الأجنبى المصدر فى بلاد العرب ، والإنتاج العربى المصدر فى هذه البلاد ، لا يجب أن نخلط بين الفيلم العربى الناطق بالعربية والفيلم غير العربى الناطق بها ، ولابئين المخرج العربى فى أفلامه العربية وأفلامه غير العربية .

لقد وادت السينما فى الغرب الإمبريالى ، فى نهاية القرن التاسع عشر ، وجاءت إلى عالم عربى يخضع للغرب خضوعاً تاماً ، بل وتخضع أغلب مناطقه للاحتلال الغربى العسكرية المباشر . وكان المقصود من وجود دور العرض السينمائى فى العالم العربى أن يصبح سوقاً للأفلام الغربية ، كما هو بالنسبة لكل البضائع الغربية الأخرى ، بل وأن يقتصر وجود هذه الدور على المدن الكبرى . إذ أن من شأن انتشار السينما بين جماهير الفلاحين فى القرى ، أو الرعاة فى الصحراء ، توسيع المدارك وإطلاق الخيال وتقريب الناس بعضهم لبعض أياً كانت الأقاليم المروومة ، أى حتى لو كانت غربية تستهدف إشاعة الأفكار الغربية باعتبارها الأفكار الوحيدة الصحيحة عن العالم .

وإظبط ما كتب عن تاريخ السينما العربية يخضع بدرجة أو أخرى للأفكار الغربية عن السينما ،

وتاريخها . بل إن كل ما كتب ليس فيه من العربية إلا العنوان ، أو الحديث عن السينما فى كل قطر عربى على حدة ، واعتبار هذا التقسيم تاريخياً للسينما العربية .

إن عصرنا هو عصر الغرب ، بمعنى أن الحضارة الغربية الحديثة هى المثل الأعلى لكل شعوب العالم . ولكن هذا لا يعنى الاستسلام لما يطلق عليه فى علم الاجتماع بالروح الأسيرة .. يقول الكاتب الأردنى غالب هلسا (مجلة العربى نوفمبر ١٩٨٨) إن الروح الأسيرة مصطلح فى علم الاجتماع تم إطلاقه على حالة من حالات المثقفين فى الشرق عندما يتقاطعون مع الحضارة الغربية . وهى حالة اضطراب فى الوجدان لأن لم يتم استيعاب الأفكار والرؤى الغربية بشكل جدى وخالق ، أى أنه تكوّن انفصام عميق بين الأفكار الواردة بكل بهرجاء ويكل الدعم الحضارى الذى يستندوا وبين الحياة الواقعية بتخللها ، واستنادها إلى منظومة مختلفة من القيم .

ويصف أحد علماء الاجتماع الروح الأسيرة بقوله « تعتبر الانتقائية ، التوفيقية (التطفيفية) وغياب النظرة النقدية الإبداعية للوجدان ، والاعتراض (أو على الأصح الغربية) عن القضايا الفنية للمجتمع السمات الرئيسية للروح الأسيرة ، وشكلت هذه الحالة الناجمة عن النقل المتسلسل الميكانيكى لأنظمة التعليم الأدبى ومناهجه ، إلى الواقع الأوروبى - آسيوى إحدى العليات الجديدة على طريق التطوير السلمى للمسيرة الثقافية » .

وهم نتائج الاستسلام للروح الأسيرة كما يقول الكاتب المصرى طارق البشرى (اليوم السابع ٢٧ مارس ١٩٨٩) أن « معضلاً لا يكاد يشعر أن ثمة انهياراً حدث فى نسقنا التاريخى ككل متكامل » . ويوضح البشرى

« إننا عندما نقرأ الطبرى أو إبن الأثير أو غيرهما .
 نجدهم يسردون الوقائع مصنفة بالسنين أو بالأشغال
 أو بالأحداث ، وقد يرغبينا هذا التناثر في السرد الذى
 تلحظه في تتبعهم للوقائع وسريهما ، لأننا نؤثر الآن بحق ،
 أن تنهى وقائع التاريخ في مخطئنا على أسس كونها بناء
 محكما متماسكا أشبه بالآلة . ولكن ما تمتاز به نظرة
 الأسبقين هو الشمول لأرجاء التاريخ الواحد ، وأنت بعد
 أن تمتد قراعتهم يرونك هذا النظر الفسيح المستوح ،
 وهذا التصور المنبسط لتاريخ واحد يجمع أمة كاملة
 ويتابع أحداثها ووقائعها بفجر فواصل مائنة ولا حدود
 فاصلة » .

ويستطرد طائر البشرى قائلا « كما أن وحدة السوق
 العالمى أدت إلى تعميق الفواصل الاقتصادية والسياسية
 بين أقطارنا ، وذلك بسبب أنها وحدة أساسها التجهية

للغرب ، كذلك فإن وحدة العصر للثقمة على أسس
 التجهية للحضارة الغربية قد عمقت الفواصل التاريخية
 وأنشأت تواريخ منظمة لأقطارنا » .

والتاريخ المتكامل للسينما العربية في كل الاقطار
 العربية ، والذي يشمل ما صور على أرض العرب .
 وما صور بواسطتهم خارجها ، وما نطق بلغتهم في كل
 العالم ، هو التاريخ الذى لم يكتب بعد ، ووحدة هذا
 التاريخ كما يرى البشرى في مقاله : « لا تكون بمعنى
 الإضافة البسيطة لوقائع كل قطر إلى الوقائع غيره من
 الاقطار ، ولكنها ستكون عملية بالغة الصعوبة وبمعا
 لأحد درجات الخلاف ، عندما نحاول أن نضع معاير
 موحدة لتقييم وقائع أقطارنا جملة وعندما نحاول أن نبني
 تلك الوقائع معا في بنين تاريخى واحد » .

لا أحد

وهو عنوان المجموعه القصصيه للكاتب السعدي عبده خال ، وقد صدرت عن مركز الحضارة للإعلام والنشر بالقاهرة في هذا العام ، وسأقارب هنا القصة الأولى وهي « الإرث » ، وسأضطر مع الأسف إلى تلخيصها ، وكل تلخيص لابد أن يأتي مخلاً وقاصراً ، ولهذا فأنسى أكره المقاربة النقدية التي تضطرنني إلى التلخيص ، على أن هذا شر لابد منه ، لأن القارئ لابد أن يكون محيطاً - بشكل من الأشكال بالموضوع الذي أكتب عنه ، وإلا فأننى سأعجز حتماً عن التوصل معه .

فكرة القصة باختصار ، أن بطل

القصة يرث أباه ، وهذا بالطبع من تحصيل الحاصل ، ولكن الإرث هنا ، إرث لغوي ، وإرث تاريخي ، بل يمكن أن تعتبره إرثاً أنطولوجياً ، وعلى أية حال فاللغة هي الوجود أو الأنطولوجيا .

فالأم تقول لابنها إن الإرث الذي تركه أبوه هو نص لغوي (وبالتالي أنطولوجي) « اللي يطلع لغوي فكسبر وقبته » ، وبالطبع يرتاب الابن في البداية في هذه الوصية ، لأنه يجد إحساسه الفطري (وهو إحساس يتولد أو يوجد قبل مرحلة اللغة ، أو ما يسميه « لا كان » بالرمزي : LE SYMBOLE) أن هذه الوصية لا تتفق مع طبيعة الأشياء ،

ولكن الأم تؤكد له أن هذه هي فعلاً وصية الأب ، وبالطبع لا يملك الابن من أمره إلا الاتصياح للوصية ، فالأب هو اللغة ، واللغة هي القانون ، كما يقول « لا كان » أيضاً ، وأنا اتفق معه في ذلك .

وبالفعل ينفذ الابن وصية أبيه ، ويميش حياته مطاطية الرأس ، رغم ما يلاقيه في سبيل ذلك من عنت وأذى ، وخاصة من الصبيان . ثم فجأة وفي ذات يوم من الأيام يسمع نداء الحياة ، ويصفي إليه رغماً عنه ، لأن هذا النداء يستحضر إليه حياته الأولى ، تلك الحياة التي عاشها قبل الإرث اللغوي الثقيل ، ولكن هيهات : « في صباح منتش بشمسه

الدافئة وهديته المجلد ، ألفت على مساهمي تحية الصباح ، حارات أن أرفع رأسي فمجنبت .. تلعثت ، فمبرتني قبل أن أبدأ إليها تحيتها ... ول صباح تال انتظرتها عند مفتوح الطرق حين خطا الريح برأستها ... استعدت لأربع رقبتي ، انتابني عجز مرير .. استعنت بكل قوائ على رفع هذه الرقبة للأعلى .. ألفت تحية الصباح ومضت ... وأنا أجاهد هذا المنق ، وعندما يست تروجهت للدكتور

ويساله الدكتور : —

— كم مضى من الوقت وأنت على هذه الحال ؟

— آخر عهدي بها — وهي تتحرك بحرية — عندما كنت طفلاً .

— وأين أنت من ذلك العهد ؟ — كنت أحافظ على إرث أبي من أن تكسره للرياح .

والصادقة تستعصر له مرحلة الحياة الأولى عندما كان حراً ، أي قبل أن يرث اللغة ، وهي المرحلة التي يسميها « لا كلن » ، بالخيال ، أو « IMAGINAIRE » ، ولكن كما ألفت هيهات ، إذ أن الطبيب أو الدكتور يصدر حكمه على واقعه اللغوي خلال بطريقة حسنة : —

« لا هائلة ... عظام رقبته أصبحها الضمور . »

هذا هو ملخص القصة ، والقصة جميلة ، وأنا هذا لا أصدر حكماً وإنما أعير عن إحساسي ، وهي جميلة لأنها تحولت إلى تصف الواقع الذي تحياه ، وهو واقع لا نرث فيه من أبائنا إلا إرثاً واحداً هو اللغة . ورغم ذلك لقد أحسست بعد الانتهاء من قراءتها ، أنها تغلغل إلى الصديق الفنى ، وقد انتابني هذا الإحساس لأننى وجدت أن القصة مباشرة تحولت إلى تصل إلى القارئ بطريق مباشر دون أن تتسلسل إليه وتحتويه ، وترغمه على التواصل معها وتصديقها .

ومن الواضح أن الافتكار إلى الصديق الفنى التي من هذه المباشرة ، وقد كان بمقنور « عبده خال » أن يصل إلى الصديق الفنى لو استعان بما يسميه « رولاندايرت » : « الإيهام بالواقع أو الحقيقى » « L'EFFET DUREEL » ، وهذا يتأتى في العمل الفنى من الرتوش والظلال ، ول الحكى أو السرد ، من الاهتمام بالتفاصيل الجانبية أو الجزئيات ، أو ذلك الذى لا ينتمى

إلى صلب القصة ، ولكنه هو ذلك الذى يجعلنا ويفضى بنا إلى « الصلب » ، أو إلى الافتناع بأن ما تقرؤه هو الواقع . ويتأتى ذلك من شيء لا علاقة له بالقصة ، كساعة الحائط في رواية « فلوير » القصيرة « قلب طيب » UN COEUR « SIMPLE » ، « ويلر » اكتشف ما تعنيه هذه الساعة وتحدث عنها في غير صفحة ، بل إن قراءته لنص « فلوير » اقتصر على ما ترمز إليه هذه الساعة . وهذا « الإيهام بالواقع » هو الذى يجعلنا نحكم على كاتب كلوير بأنه عظيم ، وعلى آخر مثل « موبسان » بأنه جيد وحسب .

وكان بإمكان « عبده خال » أن يحقق الصديق الفنى لو أدخل في قصته شيئاً من التفاصيل ، أو الجزئيات . تلك الجزئيات التى لا نلاحظها لأول مرة ، ولكنها توحى لنا بدون أن نشعر — أى تتسلسل إلى وعينا — بأننا إزاء واقع حقيقى . وهذه التقنية ، أى الاهتمام بالتفاصيل هى التى تحقق الصديق الفنى للعمل ، سأضرب مثلاً على ذلك بهذا النص من رواية « نجيب محفوظ » (بداية ونهاية) ، والنص يصف مشهد الأخوين عندما زارا

قصر البيك صديق أبيهما الموظف الصغير الذى تولى فقيراً معدماً ، ومع ذلك خلف لهما ميراثاً لغوياً ، ولايهم هنا إذا كانا وعيا ذلك أم لم يعياه . والمهم أن الميراث اللغوى هو الذى يحكم وجودهم ، وسوف ندرسه ذلك

من خلال جزئية او تفصيلية صغيرة قد لا يكون لها علاقة بالحدث الرئيسى فى الرواية : « واتخذنا مجلسها بارتياك على كتب من الباب بالموضع

الذى اختارته امهما قبل ذلك بعامين ... »

هذه جزئية صغيرة قد لا تلتفت إليها ولكنها عميقة الدلالة ، وثرية بالإيحاء ، والجملة القصيرة هذه تكاد تلخص الرواية بأسرها . ذلك لاننا نعلم من الرواية أن الاخوان لم يكونا

مع امهما عندما زارت البيك بعد موت زوجها ، وهذا يجعلنا نتساءل ، والجواب معروف سلفاً : « لماذا جلسا بارتياك فى نفس المقعد الذى جلست عليه امهما على كتب من الباب ؟ »

إنه الميراث اللغوى ، نفس الميراث الذى حدثنا عنه عبده خال ، وهو ميراث مشترك بين الأم وابنتها ، وهم فى أغلب الظن لم يدركوا أنهم تلقوا هذا الإرث ، ولكنه على أية حال هو الذى يحدد مسار وجودهم ويتحكم فى

حياتهم ، وبالطبع ، وبالمقابل فإن البيك هو الآخر قد ورث لفته ، ولكنها لغة تختلف عن لغة الأم وابنتها ، لأن لفته هو لغة السيد ، الذى لا يطاق رأسه . وليس ثمة أى شيء فى واقعه يفسره على ذلك .

إلى كتاب « إبداع »

ترجو المجلة من السادة الكتّاب . الذين نشروا من قبل فى مجلة إبداع ، والذين سينشرون بها ، موافاة المجلة بأسمائهم الثلاثية حتى يتيسر لهم صرف مكافآتهم عن كتاباتهم المنشورة .

« التحرير »

وهذه الجزئية الصغيرة - وما هو من تبيلها فى الرواية - هى التى نتقنها بمصداقيتها وتحقق ما نسميه بـ «الصدق الفنى»

وأنا أشرع أن « عبده خال » - أنا هنا لا أقرر لأننى ضد إصدار الأحكام - يستطيع بما يمتلك من العديد من تقنيات القص ، وخاصة اللغة ، أن يتجاوز المباشرة ويصل إلى الغاية فى كتابة القصة .

وقد كنت أتمنى قراءة باقى قصص المجموعة ، ولكن أين الزمن ، أو كما قال الشاعر الإنجليزي اندرو مارفيل MARVELL :

«HAD WE BUT WORLD
ENOUGH AND TIME»

لو كان لنا وحسب عالم ، رطب ، وزمن »

المؤتمر الدولي الأول للشاعر كفافيس

الأولى من نوعها في الاحتفاء بالشاعر كفافيس . وقد حضر هذا المؤتمر الذي أقيم في المدرسة اليونانية بالإسكندرية ، عدد كبير من المختصين بالادب والشعر اليوناني جاءوا من كثير من دول العالم ، وإن كان معظمهم في الأصل يونانيين وهاجروا إلى الولايات المتحدة الأمريكية وألمانيا . وكان منهم أيضا أساتذة من جامعات يونانية وقبرصية ، إلى جانب الأساتذة المصريين الذين جاءوا للاحتفاء بهذا الشاعر العظيم .

ولد كفافيس عام ١٨٦٢ وهو أصغر أولاد بيتر كفافيس وكان من عائلة ميسورة الحال حيث كان أبوه

والقائم على أعمال المؤتمر - جسرا جديدا يوسط أواخر اليونان والجار الجنوبي لليونان ، العالم العربي » . ثم قرئت بعد ذلك مختارات من قصائد كفافيس باليونانية .

وفي حضور السيد وزير الثقافة فاروق حسنى والسيد جيجورجوس سفير اليونان بمصر والسيد وزير الثقافة الأسبق ثروت عكاشة ، وزعت جائزة كفافيس على كل من الشاعر فاروق شوشة وأحمد عثمان الاستاذ بكلية الآداب . ومنح الدكتور نعيم عطية وساما تقديريا من اليونان .

ويعد المؤتمر العلمي الذي أقيم بعد ذلك في الإسكندرية التجريبية

في إطار التعاون الثقافي المصري اليوناني تم في الفترة من ١٢ إلى ١٧ أكتوبر ١٩٩١ افتتاح المؤتمر الثاني لإحياء ذكرى الشاعر اليوناني كونستانطين كفافيس . الذي عاش معظم سنوات حياته وكتب أشعاره في مدينة الإسكندرية .

وكان اللقاء الأول بالمركز التعليمي والثقافي : أوبرا القاهرة تحت عنوان « كفافيس في اللغة العربية : حدث شعري » . وفيه قرأ الشاعر فاروق شوشة مختارات أشعار كفافيس التي ترجمها من اليونانية إلى العربية « نعيم عطية » ، فبشي بهذه الترجمة .. كما قال كوستي موسكوف المستشار الثقافي للسفارة اليونانية ، بالقاهرة

وعمه يديران تجارة رابحة لبيع القطن المصري للإنجليز. ولكن حال الأسرة تغير بعد موت أبيه في سنة ١٨٧٠ فاضطرت أمه للإقامة في إنجلترا عدة اعوام وبعد ذلك انتقلت هي وابنتاها إلى استامبول مع والدها الذي كان وقتئذ تاجراً ناجحاً. ولكنها رجعت بعد وفاته. بقليل هي وأولادها السبعة إلى الإسكندرية حيث قضى كونستانتين كفافيس بقية حياته.

ومن كتبــــوا عن هذا الشاعر من معاصريه في العالم الغربي الروائي أ. م. فوستر والشاعر أودين. أما في اليونان - ففي أوائل الأمر - اختلف رأي النقاد فيه فالديموطيقيون (أو الشعبيون) de-moticists والماركسيون منهم أدجوا كفافيس ضمن « شعراء الاضمحلال » الذين يتسم شعرهم بالتشاؤمية ، وتضم هذه المجموعة كاديوناكس ، ثارنلس وكازانتاكيس .

وقد شرحت السيدة فينيثيا أبو ستوديو وحلت بإسهاب قيمة كفافيس ، وموقف الأوساط الأدبية اليونانية في الإسكندرية وأثينا منه .

ومن اختصتهم بالذكر الناقدان جورج فيرستمانكن وزيثيرويلوس من الإسكندرية والثلاثياس وألجيس من

اليونان وأيضا جورج شيوتوكاس ونيكولاس كلاس . وقالت إن هؤلاء أجمعوا - رغم تفاوت وجهات نظرهم - على تهمين كفافيس ونظيره كالفوس لخروجهم على التقاليد الشعرية القائمة .

ويعتبر هذا البحث مع بحث آخر لميشيل بيارس من أهم الدراسات الوثائقية التي قدمت في المؤتمر . ففد تعرض الأستاذ بيارس لمذكرات كفافيس التي لم تنشر بعد والتي تناولت مرض أمه وموتها . وهو يعد مقدمة وتحقياً لهذه المذكرات التي سينشرها في وقت لاحق . وترجع أهمية هذه المذكرات إلى قدرها بنبرة إنسانية عميقة تميز رؤية كفافيس لأفراد أسرته وتزد بهلث شعر كفافيس بلهم أعمق للعلاقة الوثيقة والمعقدة التي كانت تجمع بين الشاعر وأمه .

ومن علاقة كفافيس بأمه وكيف تأثر بها الشاعر في كتاباته ورؤيته للجنس الآخر ، قامت الباحثة الألمانية ميثيلا برينز بنجر بتناول وتحليل ومعالجة كفافيس لقضية الأجناس [gevder] في شعره ، مرفقة إحصائيات دالة ببحثها .

لمن مجموع الأشخاص الذين ذكرهم كفافيس في شعره وهم ٣٦٠

شخصاً تهجد ٤٤ امرأة ، مقابل ٣١٦ رجلاً . والنساء يلعبن في شعره دورهن التقليديفن زوجات أو أمهات أو بنات أسر ، وليس لهن دور في صنع التاريخ . وفي مقابل ذلك نجد أن إنجاز الرجل ، وجمال الرجل أيضاً له الدور الأبرز في شعر كفافيس .

وقد تطور شعر كفافيس ، ففي بداياته كانت كتاباته تنتم بالرومانسية البالغة التي مالت أن تطورت إلى شعر ناضج له خصوصيته وتفرده .

وهنا تشير الباحثة الألمانية ميشيلا برينزبنجر إلى هذا التطور وكيف وأكبه تغير في الوجود النسائي في أعماله . ففي فترة الرومانسية كانت المرأة تظهر بالصورة التقليدية ، ولكن مع تطوره تراجع العامل النسائي واستبدل به الوجود الرجالي الواضح . وتضيف الباحثة أن هذا الظاهرة تمتد لتشمل البناء النحوي للقصيدة والكتاب المستتر [implicitauthor] حيث الكيلن الرجولي قوى فيهما .

وفي إطار الأبحاث ذات الطابع النقدي قامت الباحثة تساكير يدس من جامعة لاسال فيلادلفيا في الولايات المتحدة الأمريكية بتقديم

رؤية شيقية وجديدة عن البعد الفوتوغرافي في شعر كفافيس . فكما اشارت الباحثة ، كان الشاعر نفسه لا يعترف بأن هذا الجانب المرئي يوجد في شعره . لأنه يرى أن في ذلك مخالفة للحقيقة الشعرية والتي تختلف ، كل الاختلاف عن الواقع المحيط بنا . ولكن الباحثة ترى على عكس رأى الشاعر أن في شعره ، ما يشبه الصورة الفوتوغرافية من ناحية تكوينات الظل والنور وتجميد اللحظة . وقد اشارت الباحثة إلى قصيدتين بالذات هما « الشموع » و « النافذة » وقالت إن فيهما اهتماما بالضوء وعلاقات الابيض بالاسود . وفي قصيدة « الشموع » نجد أن التمثيل الصريح للصورة [expliar representation] قد تحول إلى شيء حاضر له كيان قائم بذاته ؛ فشعر كفافيس هو بطبيعة الحال شعر ، ولكنه تاريخ أيضا . فالقصيدة مرآة للواقع مثل الصورة الفوتوغرافية ، وهنا يمكن للحظة العابرة أن تقدم في « الصورة » باعتبارها عابرة . ونجد نظير كفافيس في عالم التصوير الضوئي كلًا من بريسون وكيرتس ، وهما أيضا يتمتعان بموهبة « خطف » اللحظة وتجميدها .

وفي سنة ١٩٣٠ كتب كفافيس

قصيدة بعنوان « المرأة في القاعة » وهي أكثر القصائد فيها مما تحاول الباحثة إثباته ، ففيها تعمل المرأة عمل الكاميرا تماما . وفيها عين مثل الكاميرا هي التي تكتب القصيدة .

أما في إطار الأبحاث ذات الطابع التاريخي فقد قام إسحاق عبيد من جامعة عين شمس بمقارنة سريعة وشيقة بين فكرة قصيدة كفافيس : « الإله يتخلى عن انطونيوس » والفيلسوف هيئاتيا التي كانت تعيش في الإسكندرية في فترة تراجع الوثنية وانتشار المسيحية في مصر . وهي من أجمل ما كتبه كفافيس من شعر ، فليسيا يصف قائداً عملاقاً يتحدث العالم ولكن إلهه باكوس ومدينته يخذلانه . وفي هذه القصيدة يوصي المتحدث انطونيوس بأنه يتقبل هزيمة بشاعة ، وبذلك يكون قد حقق نصراً من نوع آخر قد يكون أبلى وأعظم . وهنا يقارن الباحث بين ما حدث لانطونيوس على أرض الإسكندرية بما حدث للفيلسوف الوثنية هيئاتيا عندما تمسكت بمبادئها في مواجهة الديانة الجديدة ولكن هنا أيضا خذلنها مدينتها والتهتا ، ولاقت مصير مارك انطونيوس .

هل الموت كله سواء لم إنسا حين

نواجهه كما ينبغي تحقق نوعاً من المجد الخاص ؟ القصيدة تحمل بين طياتها هذا التساؤل الذي نبحت له عن جواب .

وفي إطار المقارنة بين الشعر اليوناني والشعر المصري المعاصر تحدثت فريال غزول من الجامعة الأمريكية بالقاهرة عن تأثير الفلسفة اليونانية على الشاعر محمد عفيفي مطر فأوضحت أولاً أن العلاقة بين الثقافتين المصرية واليونانية هي نوع من التآخي بين طرفين متساويين ، وليس بها شبهة اعتماد الواحدة على الأخرى ، وهذا هو التبادل الثقافي الذي يتحقق بعيداً عن صراع القوة والرغبة في السيطرة .

وفي هذا الضوء عرّضت الباحثة تأثر الشاعر عفيفي مطر بالفيلسوف الإغريقي أثينا دوقليس صاحب نظرية الوجود الثابت عن طريق العناصر الأربعة : الأرض والهواء والنار والماء ، ففي ديوان مطر وباعيات الفرح أربع قصائد بالاسماء التالية : « فرح بالماء » ، « فرح بالنار » ، « فرح بالأرض » و « فرح بالهواء » .

وفي شعر مطر استخدامات كثيرة للغة والفلسفة والدراما اليونانية ، بما في ذلك فكرة التظهير المسرحي

[Catharsis] والكورس
[Chorus] كما نجده متأثراً بالأساطير
اليونانية مثل أساطير أوديب
وأفروديت . وبالشخصيات التاريخية
مثل القبادس والإسكندر . ولكننا نجد
الشاعر في كل هذا متلقياً وأعيا يمزج
بذاته ما يأخذه من الثقافة اليونانية ،
وعن هذا المزيج يتم الحوار .

وفي إطار العلاقات الثنائية بين
الثقافة المصرية واليونانية ، أيضاً ،
قارنت بين « العودة إلى الوطن » في
رواية إدوار الخراط يابنات
الإسكندرية والعودة في ملحمة
أوديسيوس عند هوميروس والرؤية
الحديثة لهذه الأسطورة عند كفافيس
في قصيدته إيثاكا . فالوطن أو الملاذ
عند كفافيس كامن في المعرفة أو
الرؤية الناتجة عن الفهم والبحث
المضني .

أما عند إدوار الخراط ففكرة
الوطن متشعبة ، تحمل في طياتها
الوابع والخيال ، الذكريات
والأحلام ، الماضي والمستقبل .
وهذا ما عثر عنه كفافيس في
قصيدته عندما تحولت المدينة من

المفرد إلى الجمع من نهاية
القصيدة . فأصبحت مدينة إيثاكا
مديناً وهي ليست بالضرورة
ملموسة ولكنها في وجدان الشاعر
أو الكاتب أكثر حقيقة من الواقع
نفسه .

والمؤتمر محاولة جادة للحوار
بين ثقافتين يجمعهما تاريخ طويل
من الأخذ والعطاء على حد سواء .
ولكنه كل بداية يجمع بين مزايا
الجهد الأول ومشاكله . فمثلاً
تسأل الكثيرون عن الأسس التي
تم بناء عليها اختيار عدد من
الشعراء بالذات لكرتهم . فهل
لهؤلاء الشعراء علاقة بالشعر
اليوناني مثلاً ؟ أو هل هناك
ما يجمعهم بكفافيس بالذات ؟ وإذا
كان يمكن لجائز كفافيس أن
تصبح من أهم الجوائز غير
الحكومية ، في المنطقة فمن
الضروري أن نوضح لها معايير
تقديرية ومعنوية مفهومة .

نأمل أيضاً أن يتمكن المشاركون
على المؤتمر من تلاقح الأفكار
التنظيمية في المرات المقبلة . فمثلاً

كانت معظم الأبحاث تلقى
باليونانية دون أية ترجمة ، وكان
القليل منها بالإنجليزية ، ولم يلق
بحث واحد باللغة العربية ولم يكن
لدى الحاضرين علم مسبق باللغة
التي سوف تُلقي بها
الحاضرة . ومن مشاكل التنظيم
أيضاً عدم تمكن الحاضرين من
مناقشة الأبحاث ذلك لضيق الوقت
المخصص لكل بحث . لكن المؤتمر
كان مع هذا تجربة جديدة للقائين
على تنظيم المؤتمر ، وقد نهض
بعضها كل من السيد موسكون
والدكتور أحمد عثمان بدون أي
مساعدة خارجية ، فإننا لا بد أن
نثمن لهم العذر بل لا بد أن
نشجعهم ونسدى إليهم التحية
أيضاً وذلك لمجهود الكبير الذي
بذل من أجل تقديم المؤتمر بأفضل
صورة وملائسة منهم من رغبة
صداقة في تحسين كل ما وجوه
قاصراً في هذه المبادرة الشجاعة
التي أعادت لكفافيس اعتباره في
مصر ، وأكدت دور مصر في ظهور
هذا الشاعر اليوناني العظيم .

« أبوريدة » وتدشين الدرس الفلسفى فى مصر

الخصيرى ، و « على سامى النشار »
و « أحمد فؤاد الأهوانى » و
« توفيق الطويل » و « محمد عبد
الهادى أبوريدة » الذى اختط منذ
البداية خطة واضحة محددة المعالم
لدراسة الفلسفة الإسلامية ، والتزم
بعمق وجدية ما جدهه لنفسه من
البداية ، فلم ينشغل بغيرها من
الدراسات .

لقد هيا هذا العالم الجليل نفسه
لهذه المهمة بإعداد المئتين الجاد ،
وذلك بإسمى لامتلاك أدوات البحث
العلمى التى يفكر إليها كثير من
ساروا فى التخصص نفسه ، فأ تن
الألمانية والإنجليزية والفرنسية ،
بإضافة لطلوع باعه فى العربية .

القائمة على المناهج الحديثة ، وقد
شارك فى ذلك كثير من الأساتذة
المصريين والأجانب بحيث فحلت
الجامعة بأسماء « نليغو » و
« سانتلانا » و « ماسيئون » و
« الكونت دى جالارزا » بالإضافة
للأساتذة العرب « سلطان بك محمد
و « طنطاوى جوهرى » و « منصور
فهيمى » و « على العناني » . وحين
تحوّلت من جامعة أهلية إلى جامعة
مصرية ١٩٢٥ ، ظهر الأساتذة
المصريون الذين تولوا التدريس بها ،

وفى مقدمتهم الشيخ « مصطفى عبد
الرازق » صاحب المدرسة الفلسفية
الحديثة فى مصر ، والذى تخرج
على يديه « عثمان أمين » و « محمود

كان « الكندى » أول الفلاسفة
العرب الذين رسموا الطريق لمن أتوا
بعدهم من الفلاسفة . وكما كان من
حسن طابع الفلسفة الإسلامية أن
يدشنها الفيلسوف العربى المسلم قديماً
فى القرن الثالث الهجرى ، فقد كان
« صاحب « الكندى » « محمد عبد
الهادى أبوريدة » من الطليعة
الواعية التى أسست ودشنت الدرس
الفلسفى المعاصر فى مصر والوطن
العربى منذ ثلاثينيات هذا القرن ، مع
إنشاء الجامعة المصرية .

لقد كان من العلامات المميزة لحياتنا
الثقافية إنشاء الجامعة المصرية الحرة
فى بداية هذا القرن ، وكان دور الجامعة
لا يتكرر فى ترسيخ الثقافة العلمية

وراجع كل المصادر الأساسية في لغاتها المختلفة ، واختار جانباً محدداً واضحاً مائل إليه وانشغل به ، وكان سبيله لقراءة الفلسفة العربية الإسلامية ، وهو الجانب العلمى أو ما أطلق عليه القدماء الحكمة الطبيعية .

وقد كان « إبيرويدة » على مدى مهمته ورسائله ودوره في بداية نشاطه الفلسفى الذى بدأ منذ تخرجه في قسم الفلسفة بالجامعة المصرية عام ١٩٣٤ ، وهو تقديم « تاريخ واسع شامل للفكر الفلسفى الإسلامى » ورأى أن ذلك لا يمكن أن يتم إلا من خلال وسائل ثلاث متاحة أمام الباحث الجاد ، وهى الترجمة الأمينة للكتب الأساسية في اللغات المختلفة ، التى تتناول الفلسفة الإسلامية ، وتحقيق المصادر الأصلية في فروع الفلسفة وعلم الكلام ، بالإضافة لتقديم دراسات مبتكرة تحيى الجوانب الهامة في هذه الفلسفة ، وهى عنده الجوانب العلمية التى اهتم بها كثيراً ، والتى تابعتها طوال حياته ، تأليفاً أو تحقيقاً أو ترجمة .

وإذا عرضنا لترجمات « محمد عبد الهادى أبو زيد » لسوف نجد أنه قد اختار بعناية ، عدة نصوص هامة في تخصصه الدقيق ، توسع من فهمنا

للفلسفة الإسلامية من جانب ، وتؤكد على الناحية العلمية من جانب آخر . ويلاحظ أن مرحلة الترجمة أتت في بداية حياته العلمية وتواكب مع بداية أبحاثه فورتخرجه من الجامعة ، حيث نقل إلى العربية دراسة هامة - ربما لم يلق أمامها البعض لـ « ماسينيون » و « هاملتون جب » ، بعنوان « مصر الإسلام » ، وهى مجموعة من الدراسات التى أعدها بعض المستشرقين ، تصور واقع الأمم الإسلامية في العصر الحديث ، وقد أخرجها لنا عام ١٩٣٥ أى بعد تخرجه مباشرة .

والعمل الثانى الذى يكتبه أهمية خاصة بين أعماله ، هو ترجمته لكتاب « دى بور » . (تاريخ الفلسفة في الإسلام) ١٩٣٨ ، والذى قدم فيه جهداً لا يقل عن جهد المؤلف . فقد كانت ملاحظاته وتعليقاته وتعميقاته من العمق والشمول والفرازة ، بحيث أوضحت الماضى ، وفصلت الموهج وضاعت حجم الكتاب ، حتى يمكننا أن ننسب العمل لكليهما .

ونريد أن نتوقف عند ترجمته لكتاب « بينس S. Pines » : (مذهب الذرة عند المسلمين وعلاقته بمذاهب اليونان والهنود) الذى ترجمه في

أثناء فترة دراسته بباريس ، وحالت ظروف الحرب العالمية دين نشره حتى عام ١٩٤٦ ، وهو كتاب يكتب أهمية خاصة لاتفاه مع ميل « أبو ريده » العلمية ، فالسؤموع يتلق بالتفسير العلمى للكون والوجود ويخلق العالم ، استناداً إلى النظرية المعروفة بالجواهر الفرد ، وهو يشير في مقدمته للكتاب إلى هذا الاتجاه العلمى ، ويريد أن إنجاز العلم الحديث من جانب ، وجهود الفلاسفة وعلماء الكلام القدماء من جانب آخر ، لذا نجده ينتصر لاتجاه المتكلمين ، لأنهم كانوا أقرب إلى العلم من الفلاسفة .

وينقلنا هذا إلى دراساته المتعمقة التى دارت حول الفلسفة وعلم الكلام ، وتشير سريعاً إلى اهتمامه « بالنظام » ، الذى يعد من أصحاب الطبائع والنزعة العلمية ، حيث أقرده له دراسة مستقلة ، تعد تعبيراً عن اهتمام حقيقى ب تلك الجوانب الهامة في علم الكلام ، يتفاضل عنها معظم دارسى هذا التخصص .

ثم تأتى أهم دراساته التى عرف بها وعرفت به ، وهى دراساته وتحقيقاته لـ « الكندي » ورسائله الفلسفية والعلاوة بين « الكندي » و « إبي ريده » ، علاوة قوية ، فكلاماً رائد ، مهده

طريق من أتوا بعده . أو كلاهما دشن
الفلسفة بعقلانية قل أن نجد لها نظيراً
عند كثير من أضرابهم ، وكلاهما بداية
لعصر جديد . إن ماكتبه « أبو ريذة »
عن « الكندي » رغم مضي أكثر من
أربعين عاماً ، لا يزال يحتفظ بجذته ،
إضافة إلى أنه المصدر الأول لكل
الباحثين الذين تابعوا « أبو ريذة » في
الطريق نفسه . نشير مثلاً إلى الدكتور
« عزمي طه » بجامعة الإمارات
العربية ، الذي درس كتاب « الصناعة
العظمى » للكندي . ومع ذلك
يستشعر « أبو ريذة » ضرورة
مواصلة الجهد وإكمال الطريق ،
ومتابعة البحث في فيلسوف العرب
الأول ، لذا نراه يعاود النظر والبحث ،
يجمع وينقب . يدرس ويحصل ، ليعيد
بعد ربع قرن نشر رسائل « الكندي »

الفلسفية وإعاداً للقراء بدراسة وإغية
لفلسفة الكندي وآثاره ولم يمهل القدر
الأستاذ الكبير لتحقيق هذا الوعد ،
وإن كان ما قدمه يعطى لنا صورة
واضحة عن جهوده في هذا المجال .

ويمكن أن نضيف إلى ترجمات
ومؤلفاته تحقيقاته ومنها « رسائل
الكندي الفلسفية » التي أخرجها في
جزئين عامي ١٩٥٠ - ١٩٥٢ ، وإعاد
نشرها ١٩٧٨ وهناك أيضاً تحقيقه
بالاشتراك مع « محمود الخضيرى »
لكتاب (التمهيد) للباقلائي ثم
تحقيقه لرسالة « الحسن بن
الهيثم » في الإبصار ، التي أخرجها لنا
العام الماضي ، وكأنه في نهاية حياته
يعود لنفس البدايات العلمية التي
انطلق منها ، والتي أعلنها ونشرها

وشرحها في كثير من الندوات التي
شارك فيها في السنوات الماضية ، في
إطار الجمعية الفلسفية المصرية ، التي
افتتح أحد مواسمها بندوته عن (نحو
منهج مقترح لدراسة الفلسفة
الإسلامية) ولم يتغيب في معظم
الأحوال عن لقاءاتها العلمية ، محاولاً
أن يحقق التواصل بين أجيال الباحثين
الجدد ، وأساتذتهم الرواد . كما كان
يسعى لتحقيق هذا التوفيق الذي
يستشعره باستمرار في داخله ، بين
العلم والدين .

رحم الله الأستاذ الذي أعطى
وأسس ومهد الطريق ، وكان بعد
مصطفى عبد الزازقي « أول من دشن
الفلسفة الإسلامية في مصر
الحديثة » .

مجدى وهبة عالم يستحق التكريم وجائزة الدولة التقديرية

رحل عنا علم من أعلام الفكر والثقافة والتعليم في مصر .. رجل نهضة جليل وشخصية فذة ساهمت في تشكيل الحياة الثقافية ، هو المغمفور له الأستاذ الدكتور « يوسف مجدى مراد وهبة » أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة ، ووكيل وزارة الثقافة (في الفترة من ١٩٦٥ إلى ١٩٦٩) وعضو مجمع اللغة العربية خلال السنوات السبع الماضية .

تولى « مجدى وهبة » عن عمر يناهز ٦٦ عاماً . وخلال شهرين منذ رحيله تمت لقاءات عديدة بين زملائه وأصدقائه وتلاميذه لتأبينه وتكريم ذكره . كلٌ له ذكريات مع « مجدى

وهبة » ، هذا في شبابه وسنوات الدراسة ، وذلك في عمله بالجامعة . وآخر في كفاحه الطويل من أجل العلم والمعرفة .. كلمات عديدة ومتنوعة تشير كلها إلى أننا قد فقدنا رجلاً لا يوجد الزمان بمثلّه إلا قليلاً . رجل تقصر الكلمات عن وصفه لأنه سيظل دائماً أعظم من كل الكلمات تجسّدت فيه « ضحّة هائلة من الإنسانية الراقية المتمنّجة بالقدرات العلمية العالي ، جعلت كل من حظى بصداقته أو زمالته أو أستاذيته ، يحس كأنه قد حظى بنعمة من نعم الزمان . لقد تركه « مجدى وهبة » قيمة عظيمة في نفس كل من عرفه لأنه كان صاحب رسالة . عرفت المرحوم الدكتور « مجدى

وهبة أول الأمر كراحدة من تلاميذه الجالسين أمامه في قاعة المحاضرة بقسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة . وكان قد عاد حديثاً من جامعة أكسفورد بإنجلترا حيث حصل على الدكتوراه في الأدب الإنجليزي ، بعد تخرجه من كلية الحقوق جامعة القاهرة .. جاء يحاضرنا في الشعر والنقد ويديرنا على أساليب الترجمة . ولم تكن في هذه السن المبكرة لنعم ثقلة العلمى ، ولا مكانته الثقافية في المجتمع ، ولكننا كنا نحس أننا أمام محاضر فريد يحترم مهمته ، تحيط به هالة من الرهبة والشموخ حتى وهو في بداية حياته كأستاذ جامعى . كنا ننتظر محاضراته بفارغ الصبر ،

نصت إلى حديثه بشغف كبير لما يمسح من آفاق المعرفة وضروب التحليل العلمى .. كانت لغة الإنجليزية تنساب ببساطة وسهولة ، بلهجة سامية راقية أشافت لحياتنا الجامعية بعداً جديداً غير التعلم والحصول على الدرجة الجامعية ، هو البعد الشخصى ، وما يمكن أن تكتسبه شخصية الطالب من شخصية أستاذه .. فقد كان صوته هادئاً رقيقاً ولكننا كنا نراه قاصداً طويلة .. وأصحاب القامات الطويلة لا يحتاجون إلى الصوت العالى هكذا وصفه زميله الأستاذ الدكتور « فخرى قسطندى » .

وكان من طبيعة « مجدى وهبة » أن يقضى لحظات من الفكر قبل الإجابة على أى سؤال ، ثم تاتى الكلمات لتعبر عن تواضع فى أسلوبه مثل « لا أدرى بالضبط .. أو لست متأكداً مما سأقول ولكن .. » .. وبعدها تاتى الإجابة بسلاسة ووضوح تتخللها عبارات : « اعتقد .. »

« أظن » .. ثم يجمع الحجج والأدلة من هنا وهناك ، وقد ألم بما يحيط هذه الإجابة من جميع ثقافات العالم الشرقى والغربى . كل هذا بلا أى زهر أو غرور .. ثم يختم قوله بكلمة

« أرجو أن أكون قد وفقت .. غلّمتنا أن نقول : « لا أعرف » إذا لم تكن نعرف ، والا ندعى المعرفة .. وقد كنت فى تجربة معه فى السنة الثالثة من دراستى الجامعية أثناء الامتحان الشفوى فى الفصل الدراسى الأول ، فقلت أن أسأل طلبت أن أسأل سؤالاً لم أعرف إجابة عليه .. واجلبنى الدكتور « مجدى » بقوله : (فى الواقع أنا لا أعرف الإجابة على هذا السؤال ، وسوف أقوم بالبحث عنها . وأرجو أن تفعل أنت أيضاً ومن يجدها فليخبر الآخر) . هكذا كان أسلوبه فى غرس الثقة والصدق فى نفوس طلبته ، وفى حشهم على البحث . والقصة لم تنته بعد ، فقد وعدت أن أفعل ، ثم انتبعت إلى ما قد يوجهه المتحسّنون إلى من أسئلة ، لكن الدكتور « مجدى » : يادرنى بقوله : « لقد انتهى امتحانك قرب سؤال جيد أفضل كثيراً من عدة إجابات غير دقيقة » .

علمنا السلوك العلمى السليم ، وأن قيمة العلم الحقيقى أقوى من المظاهر الكاذبة .. لم يكن أبداً رجل مظاهر ، بل كان يبتذراً هادئاً ، خفيض الصوت ، يفكر فى صمت ، جم الأدب ، رفيع العلم . كان جواداً فى

عطائه الفكرى ، بل والمادى أيضاً ، فكم من جائزة منحت فى مسابقات عدة حصلنا عليها فى شكل كتب مهداة من القسم ، ثم تبين لنا بعد سنوات طويلة أنها كانت هبة منه . ولقد أهدى قسم اللغة الإنجليزية مكتبة خاصة كنا نقضى بها الوقت فيما بين المحاضرات فى الاطلاع والتحصيل ، وقد عين لها أمينة خاصة على نفقته .. وشاء القدر أن يحرمتنا من هذه المكتبة بعد بضع سنين . فقد نقلت إلى المكتبة العامة للجامعة مع مكتبات الأقسام الأخرى بمكتبة كلية الآداب ، ولم تحظ هذه المكتبة بالإقبال نظراً لبعدها . ثم بدأ القسم من جديد فى تكوين مكتبة أخرى . وفى الاجتماع الذى عقده القسم أخيراً ، أعلن أن الدكتور « مجدى وهبة » قد أهدى فى وصيته مجموعة مختارة من مكتبته الخاصة إلى قسم اللغة الإنجليزية ، مع رغبها الخشبية .. وهكذا كان الرجل معطاء ، سخياً حتى بعد وفاته .

اهتم « مجدى وهبة » بتربية الكادرات العلمية ، وبإطلاب المتسوقين ، فكان يشجعهم بالعمل معهم فى أبحاثهم وبالإشراف على رسائلهم بلا كلال ولا ملل ، ويسعى فى الحصول لهم على منح وأماكن بالجامعات فى الخارج للحصول على

الدرجات العلمية . قالت الدكتور « هدى جندى » رئيس قسم اللغة الإنجليزية ، إن الدكتور « مجدى » قد اتصل بها قبل سفره الأخير في سبتمبر الماضى للعلاج في لندن ، والذي لم يقدر له أن يرجع منه ، حيث توفى في أكتوبر ودفن هناك .

وطلب منها أن تعنى بطلبة دكتوراه كان يشرف على رسالتهابعد أن أتمت عملها وأصبحت رسالتها معدة للطبع ثم المناقشة .. فقد كان يخشى ألا تتمكن الطلبة من إتمام ذلك ، وألا يمهلكه القدر حتى يقوم بنفسه بمناقشة الرسالة ، وعز عليه أن يضع جهدها بعد سنوات من العمل الشاق . فقد كان إنسانا يحب الناس جميعا .. كلهم في نظره سواء وكلهم جدير بالاحترام .

تقول عنه زوجته السيدة « جوزفين وهبة » التى كانت زميلة له في جامعة أكسفورد تم تزوجها في عام ١٩٥٥ : (كان مجدى عملاقا يتحرك في عوالم كثيرة في آن واحد .. وكان يشع بالثقافة في كل عالم منها) فهو قد درس النظريات الاشتراكية في شبابه ، وكان يؤمن بها وبالمساواة حتى الإيمان .. ولما جاءت الثورة المصرية لتحقيق هذه المبادئ

أمن بالثورة وبأهدافها واحترم كل قراراتها ، حتى التى أدت بطبيعة الحال إلى أن تفقد أسرته ثروة طائلة بسبب قوانين الإصلاح الزراعى (وكان والده « مراد باشا وهبة » مستشارا بالنقض ووزيرا للزراعة) .. تبدل وضع الأسرة المالى والاجتماعى ، ومع كل ذلك كان « مجدى وهبة » في شبابه من أشد أبناء هذه الطبقة حماسا للثورة . وكل زملائه يبرهنون عنه ذلك .. ولم تلحظ نحن الطلبة والمعيدين في ذلك الوقت أى سخط منه على الأوضاع مثل الكثيرين ممن أضربوا نتيجة لقوانين الثورة هذه .. وحتى بعد عام ١٩٦١ ، حين وضعت بقية ممتلكات العائلة تحت الحراسة ، لم يحدث أبدا أن سمعناه يشكو ، رغم شعوره بالألم لما حدث ، وهو الرجل المجدّ المؤمن

بالاشتراكية والثورة . ولأن الماديات لم تكن هامة في حياة « مجدى وهبة » فقد ظل يكافح ويبتغ ، وجاء إنتاجه على أرفع مستوى علمي محليا وعالما ، وعاش يجهل الأسباب التى أدت إلى اتخاذ هذه الخطوة ضد عائلته ، وما تبعها بالإحساس بالغربة في وطنه الذى أحبه حبا جما .. وكان يقدر كل ما يحدث حوله ويعلم أن التحول مجتمع بأكمله من وضع إلى

آخر ، لايد أن تنتسج عنه بعض الأخطاء وأن تكون له ضحايا .. ورغم كل ما ألم به لم يفكر مجدى وهبة يوما في الهجرة من مصر ، ولكنه اضطر بعد فرض الحراسة ، أن يضيف إلى عمله بالجامعة عملا آخر يدر عليه بعض الرزق ، كالترجمة الفورية ، كما عملت زوجته بالتدريس في الجامعة الأمريكية .

وقال « مجدى وهبة » ، طوال ست سنوات حتى عام ١٩٦٧ ، بدون جواز سفر فلم يستطع السفر إلى الخارج في مهماته العلمية ، وعكف في هذه السنوات على تأليف أول معجم له حتى يدات الأحوال تتغير بعد عام ١٩٦٧ ، وبدأ نشاطه في الازدهار خارج الجامعة .

كانت له فلسفة خاصة بشأن الإلمام بالثقافات الأجنبية . فقد صرح في مؤخر تطوير تعليم اللغة الإنجليزية في مصر بجامعة عين شمس عام ١٩٨٩ أن مهمة الأقسام اللغات في أى بلد لا تتحدث بهذه اللغات هي استيعاب تراث هذه اللغات والبحث فيه .. لكن ليس بمعنى عن اللغة القومية وتراثها .

وإذا كان لابد من تحليل اللغة الأجنبية في ضوء النظريات

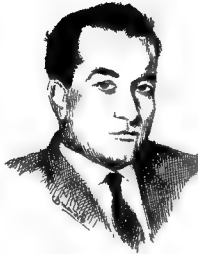
الحديثة فإن ذلك يتم بالمقارنة باللغة القومية) . فحين نستخدم المنهج الجديد في خدمة اللغة العربية وآدابها ، فالمصادر بين الثقافات والحضارات شيء لازم ، إذا أردنا أن ننشئ لغتنا وثقافتنا .. وكما يقول الدكتور « محمد عناني » ، استلزام الأدب الإنجليزي وتلميذ الدكتور « وهبة » ، وزميله : (علمنا الدكتور مجدى أن الدراسات الأجنبية لا بد من الاستفادة منها لإثراء الآثر الأدبية والنقدية للغتنا) . كان هذا إيمانه العميق النابع من مصريته الأصيلة ، فلم ينس يوما أنه مصرى بالرغم من ثقافته الأجنبية .. وقد ألف عدة معلم عربيّة-إنجليزيّة وفهرسية منها : « معجم المصطلحات العربية المصرية بن عام ١٩٧٤ .. و « معجم المصطلحات العلمية والفنية والثقافية » (عربى إنجليزى) عام ١٩٧٠ .. و « معجم المصطلحات السينمائية » (عربى فرنسى إنجليزى) عام ١٩٧٣ .. و « معجم المصطلحات الأدبية » (عربى فرنسى إنجليزى) عام ١٩٧٤ .. « معجم المصطلحات اللغوية والأدبية العربية » بالاشتراك مع كامل المهندس عام

١٩٧٩ . و « معجم المصطلحات السياسية الحديثة » (عربى إنجليزى فرنسى) عام ١٩٧٨ .. و « المختار : معجم عربى إنجليزى » عام ١٩٨٩ .. وآخرها هذا المعجم الضخم الذى أتمه قبل وفاته بفترة قصيرة . ويستقيم دار نشر لترجمان بإنجلترا ينشره بعد مراجعته وهو معجم عربى إنجليزى يهتم بالعبارة بالإضافة إلى المفردات .

وهذا الإنجاز الضخم في عالم المعاجم ، جزء صغير من إنتاجه العلمى ، فقد كتب العديد من الكتب والأبحاث في مجال الأدب الإنجليزى والحياة الثقافية في مصر منذ عام ١٩٦٠ حتى عام ١٩٨٥ ، وكلها تتضمنها بيليوجرافيا شبه كاملة أعدها الدكتور « ماهر فريد » في عدد العام الماضى لجلّة « دراسات القاهرة باللغة الإنجليزى » ، التى يصدرها قسم اللغة الإنجليزى بجامعة القاهرة ، (وهى المجلة التى أنشأها الدكتور « مجدى وهبة » في الخمسينيات وقام بتحريرها) .. وكانت هذه المجلة قد ترققت مدة عشرة سنوات ، لذلك خصص العدد الأول بعد استئناف صدورها عام ١٩٩٠ لتكريم الدكتور « مجدى

وهبة » وأقيم حفل بهذه المناسبة حضره بنفسه في شهر إبريل الماضى . وقد ترجم الدكتور « مجدى وهبة » أعمالا عدة من الأدب الإنجليزى وغيره إلى العربية ، منها أعمال لكافكا وديكتور جونسون وجان جيرود ووجون درايدون وجان أنوى .. كما ترجم عملين من اللغة الإنجليزى الوسيطة وهما « حكايات كثربرى » لثيوسر « ويبولف » .. أما ترجماته إلى الإنجليزى فتتضمن « إبراهيم الكاتب » « للملأنى » و « أحلام شهر زك » لطف حسين .. وثلاث محاضرات في الفن « لروني هويج من الفرنسية .. أما أبحاثه القيمة المكتوبة باللغات العربية والفرنسية والإنجليزى ، فقد نشرت في مجموعة من المجلات العلمية باليونيسكو وعراصم العالم ، منها لندن والقاهرة والكويت ..

وكان الدكتور « مجدى وهبة » ، عضوا في مجموعة كبيرة من اللجان والجمعيات العلمية والدينية والثقافية والسياسية ، وبالإضافة إلى مكانته الرفيعة كمضرب بارز في مجمع اللغة العربية .. وكان يمثل المجمع في اتحاد الجامعات اللغوية العالمى .. كما كان



يشغل أيضا منصب نائب رئيس
منظمة الفلسفة والعلوم الإنسانية
باليونسكو .. وكان له نشاط دائم في
جميع هذه الهيئات ، ولكن ظلت
الهامة ومجمع اللغة العربية هما
أهم ما في حياته العلمية والعملية على
حد قول زوجته .

وكان إتقانه للغات الحية الأربع
العربية والإنجليزية والفرنسية
والإيطالية ، هو الذي ألهه بدراسة
عدة في آداب وفلسفات هذه اللغات ..
كما كان ملما لأمسا وثيقا باللفظين
القديمتين اليونانية واللاتينية ويقول
الدكتور « أحمد عثمان » رئيس
اللغات اليونانية واللاتينية : إن
الدكتور « مجدي » كان يعرف عن
اليونان الحديثة ولغتها أكثر مما
يعرفه المتخصصون أنفسهم .. كما

يشهد له الأستاذ الدكتور « حسن
حنفي » أستاذ الفلسفة بأنه مفكر
عربي معاصر رفيع المستوى ..
ويشهد له الأستاذ الدكتور « سمير
سرحان » أستاذ الأدب الإنجليزي
ورئيس هيئة الكتاب ، بأنه ناقذ على
مستوى عال .. وقد أجمع
المحدثون عنه في تأبينه على أنه
شخصية عالية ، وليس أدل على ذلك
من حديث الدكتور « مكي » أستاذ
الأدب العربي وعضو مجمع اللغة

التفوق من جميع أنحاء العالم
للتعزية

ورقم المشاغل والالتزامات
العلمية الكثيرة للدكتور « مجدي
وهبة » فإنه كان شغوفاً بالموسيقى ،
ويصحب الاستماع إلى غناء « أم
كلثوم » وإديث بياف ، ويمشق
السينما ، ويقرأ كل ذلك كان نعم الأب
لأبنائه « يوسف » و « مراد » و
« صافي » ، وكان يعطيهم من وقته
الكثير . ويصحبهم إلى المسرح
والسينما في طفراتهم .

إن ذوى القامات العالية لا يموتون
أبداً ، بل تظل قاماتهم شامخة بعد
رحيلهم وتظل إنجازاتهم تغذي عقولنا
وتنير حياتنا ، ولقد تردد أكثر من
صوت خلال الاجتماعات العديدة

العربية من أنه عندما أشبك الرض
بالدكتور « مجدي » فتمنع من
حضور مجتمع مجامع اللغات العالمية
ببروكسل ، أناب عنه الدكتور
« مكي » الذي فوجئ بأن الجميع
هناك يسألون عن الدكتور « مجدي »
واسباب عدم حضوره .. كما روى عن
الدكتور مهندس « حسن فتحي »
رحمه الله ، أنه في أثناء رحلة إلى
أفريقيا ، قابل أحد علماء
الأنثروبولوجيا الفرنسيين ، ولما عرف
هذا العالم أن الدكتور « حسن
فتحي » قادم من مصر ، سأله إن كان
يعرف الدكتور « مجدي وهبة » ..
وروى قصصاً أخرى كثيرة .. ويقول
زوجه : إنه كان له إصداء من جميع
أنحاء العالم يحبونه ويقدرونه .. لذلك
فقد انتهلت بعد وفاته المكالمات

التي أقيمت لتأبين الدكتور هـ مجدى وهبة ، يقول : إن هذا الرجل أستحق بجدارة أن يمنح جائزة الدولة التقديرية في حياته ومع ذلك لم يحصل عليها ، وربما استلطنا بعد رحيله أن نكرم اسمه بمنحه هذه الجائزة ، عرفانا بفضلته على الجامعة وعلى الثقافة المصرية .. كما نودى أيضا بتخصيص جائزة سنوية دائمة تحمل اسم « مجدى وهبة » ، ولتكن في مجال الترجمة ، فهو المصرى

الذى - كما قالت الدكتورة « هدى جندى » - قد تخطى بثقلته حدود الحضارة واللون والجنس والملة ، وهذا المثل الأعلى للتفوق والكمال العلمى في حياته وعمله ، ظل طوال السنوات السبع الماضية يصارع المرض العضال الذى ألم به ، في صمت ، حتى اننا وكل المقربين منه ، لم نعرف حقيقة مرضه إلا بعد وفاته . ومع الألم الشديد الذى كان يسببه له هذا المرض ظل

يعمل ويعمل حتى آخر أيامه .. يقول ابنه « يوسف » رجل الأعمال : إنه كان خلال الصيف بعد لحاضراته في التقدي وكان قد وعد بأن يلقيها في قسم اللغة الإنجليزية ، بعد عودته له ، خلال العام الدراسى الحالى ، وكان يتابع نشر القاموس الجديد ، ثم بدأ في كتابة مذكراته التي لم يتمها . وعزأنا أن علمه مازال معنا ينفعنا ، فللناصب نزول ويبقى العلم بعد الحياة .

فى أعدادنا القادمة

تقرأ دراسات هؤلاء :

لطفي الخولي	مراد وهبة	مصطفى ناصف
انوار الفخراط	رمسيس عوض	محمود العالم
حسن حنفى	إبراهيم العريس	صبرى حافظ
جابر عصفور	أحمد مرسى	وليد منير
جمال الدين بن شنيخ	بمير أو سبت	جان جاك لوتى
عليه خزندار	سامى خشبة	إبراهيم فتحي
شكري عياد	مصطفى صفوان	هؤاد كامل
نصلى عبد الله	بشير السباعي	فاروق عبد القادر
هدى الصدة	حسن طلب	

من حمدي السكوت إلى جابر عصفور

إدريس ، وما كتب عنه ، مدرك أن ما قام به فريق حمدي السكوت هو استكمال للببليوجرافيا التي أعدها كريشويك من قبل .

وهذا كلام قد يفهم منه من لم يقرأ كتاب « كريشويك » . وكتاب الهيئة عن « يوسف إدريس » اننا لم نشر إلى كتاب « كريشويك » من قريب أو بعيد ، وهو عكس ما حدث تماما : فكتاب « كريشويك » مذكور في الببليوجرافيا التي قدمناها مرتين : مرة كمؤلف اجنبي ضمن المراجع الأجنبية ، ومرة - كمكمل مترجم ضمن المراجع العربية .

ولكن الأمر الأهم والذي لا يعرفه الكثير من القراء ، ويعرفه - بالتاكيد - الصديق « جابر عصفور » ، هو أن « كريشويك » قد بدأ من « ببليوجرافيتنا » وأيس العكس . فجابر عصفور قد قرأ ولا شك مقدمة كتاب « كريشويك » التي يقول فيها بالحرف الواحد :

كتب الصديق جابر عصفور (في عدد أكتوبر من مجلة « إبداع ») تحت عنوان : « من سمير سرحان إلى يوسف إدريس » مقالا المح فيه للمحا (نصف جملة بالضبط) إلى الجهد الكبير الذي بذلته الناقدة الجلادة المشايبة « اعتدال عثمان ، والفريق الغائب الذي عاونها ، حتى خرج لنا في زمن قياسي هذا السفر القيم ، الذي سيصبح من الآن ودون أدنى شك المرجع الأساسي لأي دراسة جادة لأدبينا الكبير . وكنت أود أن يكون الصديق العزيز أكرم قليلا من ذلك مع هذا الفريق . ما علينا .

ما يعني هنا هو ما جاء في نهاية المقال حول الببليوجرافيا التي قدمها « مارسدن جونز » وكتب هذه السطور ، فقد جاء فيما كتبه الصديق العزيز ما « يوحى » باننا قد سطوينا على ببليوجرافيا « كريشويك » ، دون أن نشير إليها : إذ يحوى المقال ما نصه : « ..والحق أن أي متابع لإنتاج يوسف

« ولاشك أن مثل هذا الوضع (أي ندرة المعلومات الجغرافية والبيولوجية) سيتحسن كثيرا كلما تقدم العمل في المشروع البيئ-بيولوجيا الشامل الذي تقوم به الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، فاقدم شكرى لمديرى المشروع : حمدي السكوت و م . جونس على كريمهما معى . وتعاون الفريق العامل معهما ، وبالذات الأنسة نبيلة الأسوطى ، على إتاحة الفرصة فى للاطلاع على المادة غير المنشورة - حتى الآن - والمتعلقة بيوسف إدريس . وقد اتجهت - بعد أن تسلمت بهذه المواد - لاختيار موضوعات الدراسة وإعداد ، وراء الآخر »
 « ب . م . - كبريشويك » : « الإبداع القصصى عند يوسف إدريس » ، ترجمة وتقديم : رافت سلام دار شهيد للنشر ، القاهرة ١٩٨٧ من (٢) .

« كبريشويك » إذن بدأ « من هنا » ، ثم انطلق واستكمل ببيولوجيته الممتازة بطريقة وانطلقنا نحن بطريقة . ومع أننا ذكرنا فى مقدمة البيولوجيا أننا لم نتمكن من مراجعة « استكمال » المادة التى تجمعت لدينا على الوجه الذى نرجو ، ومع اقتناعنا الكامل بأن البيولوجيا ينقصها الكثير ، للتعريف التى شرحناها فى كتاب الهيئة عن يوسف إدريس ، ومع مناقشتنا القراء فى ذلك الكتاب « أن يتكربوا بتنبهنا إلى أى خطأ فى المعلومات ، أو إغفال لى عمل هام » أقول مع كل ذلك ، فقد أشرت سنوات السبعينيات ، وقارنت بين ما جمعناه فيها ، وما ضمت ببيولوجيا كبريشويك فوجدت - على سبيل المثال - أن المقالات التى جمعت فى العمل حول أدب يوسف إدريس جاءت على النحو التالى :

فى سنة ١٩٧١ ضمت ببيولوجيا كبريشويك أحد عشر مقالا عن يوسف إدريس ، على حين جمعنا - نحن -

أربعين مقالا . وفى سنة ١٩٧٢ جمع كبريشويك مقالين ، وجمعنا اثنى عشر مقالا . وفى سنة ١٩٧٤ جمع أربع مقالات ، وجمعنا خمس عشرة مقالة . وفى السنوات ١٩٧٥ - ١٩٧٨ جمع أربعة عشر مقالا ، وجمعنا ثمانية وخمسين مقالا .

وطبعا ببيولوجيا كبريشويك تتوقف فى يناير سنة ١٩٧٩ ، ونستمر نحن حتى ١٩٩١ .

البعد هذه المقارنة ، وبعد ما قاله كبريشويك فى مقدمته تنهم بأننا قد سلطنا على عمله ٩ مع تقديرنا الكامل لجهده وإدراسته وإظرفه كاجنبى يجمع مواد عربية .

شئ آخر يلومنا الصديق جابر عصفور عليه لوما غاضبا ، وهو أننا أشرنا إلى ترجمته لبعض دراسة كبريشويك فى « فصول » على أنها « تلخيص مضمون كتاب « كبريشويك » عن إدريس » . ونوضح للقارئ هنا مايل :

عنوان هذه الترجمة الذى وضعه جابر عصفور نفسه هو : « قصص يوسف إدريس القصيرة - تحليل مضمونى ب . م . كبريشويك » .

الا يتفق الصديق جابر عصفور معى فى أن هذا العنوان خادع ؟ ولماذا لم يخر عنوانا « يوحى » - على الأقل - بأن هذه ترجمة لفصلين من كتاب كبريشويك ؟ وهل يعتقد الزميل جابر عصفور أننا مطالبون بقراءة كل ما نجمع ؟ لقد جمعنا حتى الآن نحو أربعمئة ألف عنوان فهل يطلبنا الصديق جابر بقرائمتها كتابا كتابا . ومقالات ، حتى تتبين أن المقال السابق مثلا يشكل ترجمة غير كاملة للقسم الأول من الفصل الثالث ، والقسم الأول من الفصل الرابع ؟ وما هذه الترجمة التى يغضب الصديق العزيز لأنها وصفت بالتلخيص ، وهو يقول عنها فى صدر

المقال نفسه : « فهي ترجمة قامت على ما يشبه « المونتاج » الذي يختار ويحدد وترتيب الفقرات . ولذلك فإن ترتيب المراجع في الترجمة ليس هو ترتيبها في الكتاب المترجم عنه ، فالهامش السادس والعشرون من الترجمة - مثلاً - يقابل الهامش السابع والأربعين من هوامش الفصل الثالث من الكتاب ، والهامش السابع والعشرون من الترجمة يقابل الهامش الثالث من هوامش الفصل الرابع من الكتاب ، ومثل ذلك كثير - أفللام المصنف في سرعة لقال جابر عصفور ، لأنه خلط بين ترجمة كهذه وبين التلخيص ؟

ولأن الصديق جابر عصفور ينسى أننامهمون فقط بالزلف والعنوان ومكان وتاريخ النشر ، وهذا أمر لا يتطلب رؤية المراجع نفسه في كل الأحيان ، بل يكفي وروده في عمل نقى في أمانة كاتبه . ونحن نذكر الدكتور جابر عصفور باننا لانحتاج في كل الأحيان لوجود المراجع الأجنبي في القاهرة ، ففضلاً عن أننا نسافر للخارج ، فإننا و« كبرشويك » وكل الدارسين - نحصل على المراجع الأجنبية من عدد من الببليوجرافيات التي تصدر في الخارج و المهتمة بالدراسات العربية والإسلامية ، وقد فصلناها منذ أكثر من ثمانية عشر عاماً في مجلة الجديد ، في مقال مطول عن الوضع الببليوجرافي

للأدب العربي في مصر وخارجها . وذكرنا بين تلك الببليوجرافيات في اللغات الأجنبية أربعة أو خمسة يأتي في صدارتها عمل الأستاذ « بيرسون Pearson » القيم : (INDEX ISLAMICUS) . أما في اللغة العربية فقد ذكرنا كتب « داغر » و « سركيس » و « وآلب قنواقي » و « عليدة نصير » و « سيد النساج » و « وأحمد منصور » وغيرهم .

ويعد ، فلو أن الصديق جابر عصفور اكتفى بتبنيها إلى أنه كان ينبغي التنويه بصفة استثنائية ببليوجرافيا « كبرشويك » لا تقلت معه على الفور ، ولا عذرت - كما توقع هو - بضييق الوقت والعجلة . خصوصاً وأن كبرشويك « صديق فاضل ، نكن له ولدراسه كل التقدير والاحترام . أما أن يستطرد الدكتور جابر عصفور من ذلك إلى غمز وإز لا يقوم على أساس ، فهو ما استوجب كتابة هذا التعقيب .

نقطة أخيرة بالأستاذ جابر . إننا أعتب عليك بالمثل - عدم التنويه بالقدر الكافي - كما أشرت آنفاً بجهود « اعتدال عثمان » و« ريفها » و« بشور روح » ، لا أحب أن أقول عدوانية ، نحو « اعتدال » بالذات في سطور المقال . أفكهدا نشجع من يقومون بأعمال جادة ومفيدة ، حتى يقوموا بغيرها ؟

عن توثيق الأعمال الفنية

للفنون التشكيلية ، قد تَومَلوا بجهودهم الشخصية ، إلى قناعة بأن تلك الأعمال بُرمتها أعمال أصيلة لا يرقى الشك إليها . ومن ثم راحوا يتنافسون على تجميعها ببلايين الدولارات على غير أسس ، إلا اعتبار أسعار لوحات ثمان جوج الخرافية ، في أواخر عقد الثمانينيات الفرائ أيضا ، قياساً عيارياً .

ولا غرابة إذن ، وقد كانت مصر في ذلك الوقت ، تئن تحت عبء الدين الخارجي ، أن ارتفعت أصوات مواطنين « طليئين » تطالب « بفك أزمة » البلد ببيع هذه الكنوز الثمينة . وكان ذلك النزال بين طرف مؤيد وآخر معارض يطالب بالحفاظ

مسئولى المتاحف الأوروبية الهامة ، مثل اللوفر ، إلى القاهرة لتفقد هذه المقتنيات وتقييم أهميتها التاريخية والفنية من منطلق مدى صحة نسبتها إلى الفنانين الذين تُنسب إليهم حسب سجلات جرد هذه المقتنيات ، إذا كانت موجودة أصلا .

وقد مرت على هذا الخبر الذى قرأته في الصحف المصرية سنوات ، ولكنى لا أصرف حتى الآن .. نتيجة التقارير التى لا بد أن هؤلاء الخبراء قد كتبوها في ضوء تقديم للمقتنيات الأجنبية . ولكن يبدو أن المسؤولين المصريين بوزارة الثقافة . ووصفة خاصة أولئك الذين يعملون في مجال الفن التشكيل /أو المركز القومى

اعتقد ، وأرجو مخلصاً أن أصبح إن كنت مُخطئاً ، وعُدنى أنى أعيش على بُعد آلاف الأميال من مصر ، أن وزير الثقافة ، فاروق حسنى /رئيسا كان أول مسئول مصرى ، في هذا الموضع ، حاول جاداً إنقاذ مقتنيات المتاحف المصرية ، ووصفة خاصة مئات اللوحات والتماثيل التى تُنسب إلى فنانين أوروبيين ينتمون إلى عصور مختلفة ، ومن بينهم فنانون بارزون تنهات المتاحف العالمية وأصحاب المجموعات المعروفون على اقتناء أعمالهم .

وإنكر ، واعتمد في ذلك على الذكوة فقط ، أنه في بداية توليه منصبه استسمى بعض مديرى أو

على تراث البلد واعتباره أمثلة في اعناق أجيال الحاضر .

وكان يبدو أن أحد الطرفين قد انتصر ، وإن كنت لا أعرف على وجه اليقين من منهما الذي حُكِبَ له النصر . فلا المقتنيات الأجنبية قد بيعت ، ولا نُشرت تقارير الخبراء الأوروبيين لتعرف ما إذا كنا حقاً نملك كنزاً من الأعمال الفنية النادرة ، أو أن هذه الأعمال في أحسن الأحوال ، جديرة ببذل مزيد من الجهد للتقصي العلمي/ أو أنها قد تستحق كل هذا العناء أصلاً .

وأخيراً جاعني الردّ المُكْبَل . في صورة مقال للناسد مختار العطار ، عدد المصور الصادر في ١١ أكتوبر ١٩٩١ . فقد نشر مختار العطار رسالة من المشرف على المركز القومي للفنون التشكيلية ، الفنان أحمد نوار ، تلقيده بأن المركز ، الذي ربما لم يقتنع بتقارير الخبراء الأوروبيين ، ومنهم مدير متحف برادوشمكل ، عدة لجان متخصصة لتوثيق وتوصيف الأعمال المتخفية بكل أنواعها . « وقد انتهت هذه اللجان من توثيق وتوصيف ٩٧ ٪ من الأعمال الفنية الموجودة في متحف الجزيرة والتي يصل عددها إلى أكثر من ٤٧٠٠ عمل فني في شتى مجالات الإبداع

والفنون . وذلك من خلال عمليات تتبسم بالنظم العلمية والفنية المتعارف عليها دولياً . مما يعد إنجازاً تاريخياً يتم لأول مرة » .

ومن رة الأستاذ مختار العطار على رسالة المشرف على المركز القومي للفنون التشكيلية ، عرفت أن أعضاء اللجان المتخصصة الذين أتبعوا النظم العلمية والفنية المتعارف عليها دولياً في توثيق وتوصيف ٩٧ ٪ في المائة ثلاث سنوات تقريباً/ ليسوا إلا بعض موظفي وزارة الثقافة ومدرسي الكليات الفنية وكلهم كما نعرف فنانون ينفردون من بين فناني العالم/ الكبار والصغار على حدّ سواء ، بلقب الدكتور . ويقول مختار العطار أن قائمة هؤلاء الخبراء « يتصدرها الناقد صبحي الشاروني ، وأبو صالح الآلبي ، استاذ ترويض الفن الإسلامي والفنان مينا صارونيم ، الذي يمتلك كتاباً به صور لأشهر الأعمال الفنية ! .. ثم تصح مختار العطار المسئول عن المركز القومي بالاستعانة بالخبراء المملئيين الذين لهم خبرة وبراية بأساليب التجميع العلمية ، والتي من المؤكد أنها لم تستخدم ، وإلا لما تمكّن هؤلاء

الخبراء المصريين الأفاضل من فرز حوالى أربعة آلاف عمل فني وتوثيقها على هذا النحو القاطع خلال سنوات فقط .

أما عن مصدر هذا التشكك ، فهو في الحقيقة معرفتي بمساعي الطرق والأساليب العلمية التي يتبعها الخبراء والتي ، مع ذلك ، تشير في بعض الأحيان من الشكوك أكثر ما تقرره من حجج وأسانيد يقينية . فبينما كان الخبراء الثقاة في الغالب إما من المؤرخين المتخصصين في عصر ما ، وإما من تجار الفن المتخصصين في التعامل في أعمال فنان بعينها ، وبالرغم من أن حكم هؤلاء الخبراء كان ، ولا يزال إلى حدّ ما موضع ثقة ، فلا يخلو الأمر ، كما تشهد الأسواق ، من احتمال وقوعهم في خطأ غالباً ما يمكن فادحاً فادحة الفرق بين الزيف والاصالة . وفي بعض الأحيان كانت تُشتري فُسائلي أكثر من خير ليقول كلمة باطل . وكثيرا ما اكتشفت متاحف عالمية أنها وقعت ضحية عمليات غش على مستوى دولي . ولا غرابة في ذلك لأن عملية التوثيق والتجميع لا تخضع كلية للمقاييس العلمية . ولكنها تعتمد في جانب كبير منها على فراسة الخبير ذي العُدسة المكبرة التقليدية .

كوروس - هل هو تمثال يوناني قديم

أم صناعة إيطالية حديثة ؟

كانت ماريون كرو Marion True ، أمانة متحف جيتي الشهير بـماليو ، كاليفورنيا ، تعتقد ، حتى وقت قريب ، أن تمثال Kouroi ، الذى يصور شاباً يافعاً جميل التكوين ، يرجع إلى بداية القرن السادس قبل الميلاد . وهى الآن ليست واثقة تماماً من ذلك .

وكان المتحف المزيق ، الذى تعاون مع مصر فى مشروعات هامة فى مجال ترميم وصيانة آثارها ، ومنها ، فيما اعتقد ، تمثال أبو الهول ، كان قد اشترى « كوروس » من تاجر عاديات سويسرى سنة ١٩٨٥ ، ودفع فيه ٩ ملايين دولار ، بعد إجراء سلسلة طويلة من الفحوص العلمية التى رجحت فيما يبدو أصالة التمثال . وقد اعتبر « كوروس » ، فى ضوء تاريخه المبكر وحالته الجيدة ، بمثابة لقيا نادرة ، ولكن كثيراً من الدارسين النقاة تشككوا فى أصالة منذ البداية .

وقبل إتمام الصفقة ، تقبّل نورمان هيرز Norman HVERZ ، استاذ الجيولوجيا بجامعة جورجيا ،

أثر الرخام المصنوع منه التمثال إلى جزيرة ثاسوس Thasos باليونان. ولم يكن هذا الكشف مطمئناً ، لأنه لا يُعرف حتى الآن ، أن هناك تمثالا لكوروس آخر من رخام ثاسوس .

ولكن التجارب التى أشرف عليها ستانلى مارجوليس ، استاذ الجيولوجيا بجامعة كاليفورنيا ، دعمت الحكم بأصالة التمثال . وقد حدّد مارجوليس نوع الرخام بما يُعرف باسم رخام الدولوميت . واستنتج أن السطح تُعرّض لعملية تُعرف علمياً باسم « نزع الكدّات » ، وهى تعتمد على ترشيح محتوى الماغسيوم بمياه أبار ، فيما يُرجّح ، ممّا يخلف قشرة من كرسونات الكالسيوم المتبلورة ، إلى جانب معادن أخرى . واعتقد مارجوليس أن هذه العملية لا يمكن أن تحدث إلا على مدى حقبة زمنية طويلة وتحت ظروف طبيعية .

وأى تمثال « كوروس » إلى المتحف بتوثيق يشير إلى أن التمثال قد اشتراه طبيب سويسرى رچان لومبجرر ، سنة ١٩٣٠ تقريباً ، من تاجر عاديات يونانى يُسمى روسوس . ويضمّ الملفّ خطابين إلى لوفنبرجر يزكّيان الكوروس - أحدهما من أكاديمى بارز ، إرنست لانجلوتس ، الذى قارن

فى الخطاب التمثال بكوروس أناكسيسوس الشهير الموجود فى المتحف الوطنى فى أثينا ، والخطاب الثانى من تاجر العاديات ذائع الصيت هرمان روزنبرج الذى ذكر فيه أن لانجلوتس يعتبر التمثال « تحفة من النحت القديم ذات نُدرة كبيرة » .

وبرغم تلك المساهدات القوية ، لم يشعر الأكاديميون بالارتياح إزاء قيمة العمل الموهّنة . فهى جمين أسلوبى ، من الصعب تحديد عمره ونسبه إلى محترف معيّن . إن معالجة الشقّ توحى ببداية القرن السادس قبل الميلاد ، فترة كوروس أناكسيسوس ، ولكن صوغ القدمين والوجه والحوض يشير إلى فترة أحدث بكثير والكفتان المنسدلان الضيقان والوسط النحيل لا تتفق مع كوروس قديم ، أما الشقّ الذى يثير الريبة أكثر من غيره ، فهو السطح العلبيشبرى للرخام .

وفى ١٩٨٦ ، بعد أن تركت المتحف جيرى فريل ، أمانة الفن القديم التى جلبت التمثال إلى المتحف ، اكتُشف أن وثائق التسيب كانت مزوّرة . ولكن هذا الكشف وحده لم يقص على مصداقية الكوروس ، حيث أن القطع الفنية الأصيلة تُزوّد فى العادة بوثائق مزوّرة لإخفاء موقع وظروف الكشف .

وفي العام الماضي حدث تطور أكثر حدة . فقد عُرضت على جيفري سبائيز ، وهو أكاديمي بريطاني ، صورة فوتوغرافية لتمثال نصفي لكوروس مُزَيَّف يبدو مماثلاً لتمثال جيتي . وقد قيل لسبائيز أن العاملين نُحِتًا من نفس قطعة الرخام ، ليس في اليونان القديمة ، ولكن في مُحترف بروما في الثمانينيات من هذا القرن . واتصل بماريون تريو ، فقام متحف جيتي بشراء التمثال حتى يمكن مقارنة العملين .

وكان التوريسو المزيَّف مصنوعاً أيضاً من رخام مُثَلَّث ثاسوسي .

وقد أدّى هذا الاكتشاف إلى إعادة كوروس جيتي إلى المُخْتَبَر من جديد . وقد خلصت ميريام كاستنر ، وهي كيميائية بحرية بمعهد كريبس لعلم المحيطات ، في لا جولا ، منذ ذلك الحين ، إلى أن عملية « نزع الثالث » يمكن استنتاجها في المختبر، وقد عزز مارجوليس النتائج التي توصلت إليها .

ولكن جيفري بوداني ، مدير قسم صيانة الآثار ، بمتحف جيتي ، يقول أنه لا يزال يؤمن بأصلية التمثال . ويقول « إن ما أنتجناه في المختبر يمكن أن يُعرّف - بنزع الثالث - وهو

يعتمد على الجيوكيميائي الذي نتحدث معه ، وما هو تعريفهم لعملية نزع الثالث .

إن ما أنتجته ميريام كاستنر يمكن أن يسمى نزع الثالث . ومورفولوجيا المُنتَج ، مع ذلك ، وكيمية الدولوميت وتماسكه مع السطح مختلفة تماماً ومن ثم ، فهي ، من حيث أخذ ما أنتجناه ومقارنته بسطح الكوروس لا تُقَارَن على الإطلاق . والمنتج النهائي مختلف تماماً ،

إن نتائج جميع التحاليل حتى الآن توحي بأن التمثال قديم ولكن ليس في وسع أية اختبارات فردية مُعَيَّنة أن تحدّد تاريخه بشكل قاطع . كما أنه صحيح أنه ليس في وسع أي من الاختبارات أو الملاحظات التقنية أن تُثَبِّت أنه عمل مُزَيَّف .

ويتساءل مدير إدارة الآثار القديمة في متحف جيتي ، ما الذي سيحدث للكوروس الآن ؟ نحن لا نعتزم إجراء أية اختبارات جديدة في المستقبل . لقد استنفدنا كل النُهج التي يمكن أن يتخذها المرء . ولكن البحث عن معلومات سيستمر .

ويصرّ بوداني على أن المتحف لم يتخذ قراراً نهائياً بشأن الكوروس .

ولكنهم سيواصلون دراسته إلى مالا نهاية .

وهكذا فشل خبراء متحف جيتي ، الذي يَشمّ واحد من أهم مراكز صيانة الآثار في العالم وهم عدد كبير من العلماء المتخصصين ، بعد حوالي ٦ سنوات من البحث المعمّل والمعرق ، في التَّحَقُّق من نسبة تماثل واحد إلى العصر اليوناني القديم أو أواخر القرن العشرين .

وعليه ، لنا أن نساءل ثري ماهو ذلك النهج العبقري الذي مكّن موظفي وزارة الثقافة ومدرسي الفنون الجميلة من توثيق وتوصيف أكثر من ٤٠٠٠ عمل فني في ثلاث سنوات فقط .

وحتى لا انهم بما لاقتنا على القدرات والخبرات الوطنية ، أسوق هذا المثل الآخر الذي لا يزال هو وكوروس جيتي موضوع جدل ومناقشات واسعة في الأوساط الثقافية الأمريكية .

صورة شخصية لثان جوج في بقعة من الخوص

ظلت هذه اللوحة من بين مايمتز به متحف المتروبوليتان في نيويورك ، مع أعمال الفنانين العظام الآخرين كجويا ١٥٣

ورامبرانت وفيلاسكينز وبيكاسو وماتيس وغيرهم ، زهاء ستين سنة . ولا غرابة ، عندما شكك مؤخراً في أصالتها أن شهر أجيال من الأمريكيين الذين تردوا في صباهم على المتحف وما يروحوا يترددون عليه مهما تقدم بهم العمر ، لا غرابة إذن أن يشعروا بفجعة الخيانة ، كما كتب جلين كولنيز في صحيفة نيويورك تايمز في دراسة معمقة عن تطورات هذا الخبر الذي كان له وقع العاصفة .

لقد أثار باحث أكاديمي مرموق تساؤلات حول أصالة لوحة فان جوخ « صورة شخصية للفنان في قبعة من الخوص » ، وهي واحدة من أشهر أعمال الفنان في متحف متروبوليتان للفن ، في نيويورك .

ويقول أمعاء المتروبوليتان أنه لم يتوافر بعد أي دليل يكفي للشك في أصالة اللوحة ، وخبراء فان جوخ المستقلون يؤكدون جميعهم ذلك .

ولكن المتحف يتعاضد مع جهود الباحث . ومع تطور التحقيق تتكشف الطريقة التي يتبعها عالم الفن لإعادة تقييم أصالة كوتور . ويبرز التحقيق ، كما يشير جلين كولنيز خلافاً متنامياً في وسط المتاحف بين أولئك الذين يؤكدون على التوثيق في تكريس

سرعية عمل فني وأولئك الذين يؤكدون على نوع الخبرة المعرفية التي تقوم أساساً على التحليل الأسلوبى . ويؤكد مسئولو متحف المتروبوليتان أن عملية إعادة تقييم مقتنيات المتحف مستمرة ، بالرغم من أنها لا تقتصر إلى التوثيق . وقد اكتسبت هذه العملية أهمية خاصة مع تصاعد أسعار مبيعات المزادات ، واهتمام الجمهور بالفن ، وبصفة خاصة في حالة فان جوخ .

وقد أثار فواتر فلشنتل ، وهو تاجر أعمال فنية وخبير متخصص في زيوريج ، تساؤلات حول وثائق تنسب لوحة فان جوخ « صورة شخصية » الموجودة بالمتروبوليتان . وينفرد فلشنتل ، دون غيره من خبراء فان جوخ ، بقدرته على الوصول إلى أرشيف أسرة الفنان غير المتاح للآخرين ، وقد فشل في الإهداء إلى السجلات المبكرة للتي توثق وجود اللوحة .

ويجد الباحث تشابهاً بين مصدر لوحة المتروبوليتان ومصدر سلسلة من أعمال جوج المزيفة التي ساعد والده . وكان تاجر أعمال فنية في برلين ، في كشفها في ١٩٢٨ . ولكنه رفض أن يقطع بعدم أصالة العمل

حتى ينتهي من مراجعة جميع السجلات . ويشك فلشنتل في لوحات أخرى منسوبة للفنان نفسه . وقد أعرب عن تشككه في وثائق تنسب لوحة المتروبوليتان ولوحتين شخصيتين أخريين ، إحداهما في وادسورث اثينيوم وأخرى في المتحف الوطني في أوسلو . كما اعطى بالشكوك ، في ندوة دراسية بمتحف فان جوخ في أمستردام ، في العام الماضي ، عميلان لفان جوخ جاءا من نفس مصدر لوحة المتروبوليتان ، وهما : « مشهد طبيعي مع جليد ، و « طريق ذو نفق » ، وكلاهما ملك لمتحف جوجنهايم ، وهما تعرضان حالياً بمتحف المتروبوليتان ، إلى جانب « صورة شخصية للفنان في قبعة من الخوص » ، نظراً إلى تعميل الجوجنهايم بسبب العمل في توسيع مجناه الآن .

إن مستغبات تشككه هذا الأخير ، ومزاولات وخبرته التي أعطت شكوكه وزناً جهل متحفاً عريقاً مثل المتروبوليتان لا يحاول الطعن في حكمه ، لا يمكن أن أشير لها بالتفصيل لضيق المجال ، من ناحية ، ولأن هذه القضية بالذات لاتهمنا إلا من حيث التأكيد على نقطة واحدة ، وهي أن توثيق عمل فني يُنسب لفنان

أودوي ، وفي أي عصر من عصور تاريخ الفن ، لا يتحقق بأى حال من الأحوال بالشرطة التي لا تخلو ، بطبيعة الحال من السذاجة .

ولكن لما كانت مجموعة متحف الحضارة تضم فيما أذكر عملاً يُنسب للفنان الهولندي فان جوخ : فلا بأس إذن من التأكيد على كيفية توثيق هذا العمل على نحو مقبول عالمياً .

لقد اكتسب فلشنتفل خبرته الأكاديمية بتريكين اهتمامه في السنوات الأخيرة على دراسة فان جوخ بالتعاون مع متحف فنست فان جوخ في أمستردام ، ومؤسسة فنست فان جوخ ، وهي معهد أنشطة ابن أخ الفنان وورثيه ، فنست فيلم فان جوخ .

ويمتلك المتحف والمؤسسة آلاف الوثائق المتعلقة بـ 'لوحات فان جوخ ورسوماته' . لذا نظر 'يو. أول باحث يُتاح له دراسة توثيق الفنان فيما يتعلق بشؤون أعماله' . ويعترف مسئولو المتروبوليتان أن عمل فلشنتفل هو أول توثيق جاد لأعمال فان جوخ .

وقد درس فلشنتفل قوائم جرد لوحات ورسومات الفنان التي أعدت بعد وفاة فان جوخ في يوليو ١٨٩٠ .

وقد ورثه شقيقه ثيو Theo الذي تولى بعد سنة أشهر وترك شركة تشمل ٩٥١ لوحة و ٦١١ تخطيط ورسائل عائلية إلى زوجته يوهانا جيسيتا فان جوخ بونجر ، التي كانت تبلغ من العمر ٢٩ سنة ، وطفلهما ، فنست فيلم .

لقد فحص فلشنتفل رسائل فان جوخ إلى أفراد أسرته ، والمراسلات زوجة شقيقه وتجار اللوحات . ودرس سجلات تجار اللوحات أمبرواز فولار والتجار الألمان بما فيهم بول كاسيرير في برلين الذي لعب دوراً هاماً في ترسيخ شهرة فان جوخ وقد التحق والد فلشنتفل / فالتر / بمؤسسة كاسيرير ١٩١٥ وأصبح في النهاية مالك المؤسسة ومديرها .

وقد ساعد بحث فلشنتفل في شبابه في إسياع الشرعية على أعمال مشكوك فيها ومن أهمها لوحة فان جوخ التي يصور فيها نفسه بأنه من القطوعة الموجودة في كورتلاند جاليري بلندن . فقد وجد اللوحة مدرجة في قائمة زوجة شقيق فان جوخ وفي سجلات جاليري أمبرواز فولار .

وبينما يؤكدهم مسئولو المتروبوليتان أنهم يستخدمون كل الاختبارات العلمية المتلحة لخبراء المتحف

المختصين في أعمال الصيانة ، إلا أنهم يشعشع احتمال عدم الحصول على تحليل بأشعة إكس مفيد نتيجة لوجود رسم على ظهر اللوحة أسيدة تقش ثمرة بطلمس . وبالرغم من أن رأسه قماشة اللوحة وعجنتها تقدر في العادة أصالتها ، يخفى الخبراء احتمال عدم جدوى التحليل العلمي نتيجة لعدم قدم اللوحة نسبياً ، بينما يُعتبر هذا التحليل فعالاً بالنسبة للأعمال القديمة .

وقد أعلن أمراء المتروبوليتان أنهم على استعداد ، إذا دعت الضرورة ، لإرسال لوحة « صورة شخصية » إلى أمستردام حتى يمكن إجراء مقارنات مباشرة بينها وبين الأعمال الموجودة في متحف فان جوخ . كما يمكن أن يجارفوا اللوحة الخلفية للسيدة التي تقش البطلمس بالأعمال المشابهة المحققة والأخرى وينشأوا مع خبراء تلك الحقبة .

ولكن المتروبوليتان لن يفعل ذلك حتى يقدم فلشنتفل دليلاً أقوى ، لأنهم لا يشعرون أنه التي شكاً كافياً على اللوحة .

ويبدو أن هذه الحالة ، مثل حالة كوروس جيتي ، لن تُسَمَّ بشكل قاطع ، في صالح أو ضد أصالة ١٥٥

« صورة شخصية للفنان في قبعة من
الخرق » . ويستيقى في أغلب الظن
تتصدر مقتنيات المتروبوليتان ، دون
ينتقص شك الخبر غير القاطع من

قدرتها على إمتاع وإسعاد حواس
« أفندة رواد المتحف العريق .
وأعود للتساؤل .. ترى ماهو ذلك
المنهج العبقري الذى مكّن موظفى

وزارة الثقافة ومدرسى الفنون الجميلة
من توثيق وتصنيف أكثر من ٤٠٠٠
عمل فنى ، على نحو قاطع ، في ثلاث
سنوات فقط . ؟

عشر سنوات على غياب صلاح عبد الصبور

مع الذكرى العاشرة لرحيل الشاعر الكبير « صلاح عبد
الصبور » ، تقدم مجلة « إبداع » ، في عددها القادم ، محورا
خاصا من الدراسات والأشعار ، لكبار الكتاب والشعراء ،
عن شاعرنا الراحل مع قصائد لم تنشر له من قبل .

« دولوز » الفيلسوف البدوى

يحتل « دولوز » Deleuze (١٩٢٥ -) موقعا فريدا على خريطة الفلسفة الفرنسية المعاصرة . ويلقبه النقاد والباحثون بـ « الفيلسوف البدوى » وه دولوز « يعيش حياة فكرية معزولة عن صراعات التيارات الفلسفية الكبرى الفرنسية التي هزت العالم في القرن العشرين . وربما كانت الماركسية والبنوية والتحليل النفسى من المؤثرات الكبرى في فكر « دولوز » الفيلسوف ، كسابق روى عام ، لكنه لم يكن ماركسيا ، كما لم يكن في تطوره بنويا محضا ، ولم يكن قط من أنصار مدرسة التحليل النفسى .

ويحار الدارس أمام فكر « دولوز »

ويتساءل : هل يخلو حقا فكره من مواقف فلسفى خاص ؟ أيتصك بأى مشروع فكرى عام ؟ ألم يأت « دولوز » بأى جديد ؟

واقبح الأمر أن فى إمكاننا أن نتلمس موقفه الفلسفى من خلال معاركه الفلسفية ، وأهمها معركته ضد جميع الفلسفات التى تسير على منهج هيغل Hegel (١٧٧٠ - ١٨٢١) . وأبليت هذه المعركة استثناء فهو ارتقى إلى مستوى القاعدة التى إنهض على أساسها الفكر الفلسفى الفرنسى منذ نهاية الثورة الفرنسية الكبرى ١٧٨٩ ، وبدايات الثورة النابليونية المضادة .

والثير للدهشة أن « دولوز » لم يكتب كتابا واحدا حول « هيغل » أو فكره يوضح فيه موقفه بالتفصيل ، فى حين تحول فكره من حال إلى حال على إبتناع ثلاثى هو الإيقاع نفسه للفلسفة هيغل :

(١) فى الإيقاع الأول كان دأب العقل الدولوزى هو البحث عن كنه الفلسفة الغربية الحديثة وأصلها ومصدرها ، محاولا إرجاع كل تيار فلسفى إلى مبدأ مشترك . وقد تدرج فى ذلك درجات ثلاث : كانت الدرجة الأولى دراسة عن « هبم » Hume (١٧١١ - ١٧٧٦) الفيلسوف الإنجليزى ، وكانت الدرجة الثانية بحث حول نيتشه Nietzsche ١٥٧

(١٨٤٤ - ١٩٠٠) ؛ وكانت الدرجة الثالثة دراسة تاريخية عن «برجسون» (١٨٥٩ - ١٩٤١) . فخصائص الحالة الأولى من تطور فكر «دولوز» هي أن موضوعها الدراسة التاريخية الشاملة والدقيقة لامهات الفكر الأوروبى الحديث الذى قام «بنقد الميتافيزيقا التقليدية» ، والفكر المطلق وتفسيراته الفائقة للطبيعة ومنهجه الخيالى . نجد هذه الدراسات فى (الوضعية والذات) 'Empir- isme Et Subjectivite' (١٩٥٣) و(نيتشه والفلسفة) 'Nietzsche et la Philosophie' (١٩٦٢) و(مذهب برجسون) 'Le Berg- sonisme' (١٩٦٦) .

(ب) و(الإيقاع الثانى رعى العقل الدولوزى إلى استكناه صميم الأشياء وأصلها ومصيرها ، واستبدل تفسير «النفس» للفلسفى الحديث بقرعة نحو الجديد ، وحاول إيجاد جسور متعددة ومتنوعة بين الفلسفة الخالصة من جهة ، وفقه اللغة وآساليب التعبير الأدبى من جهة أخرى . فالف (الاختلاف والتكرار) 'Difference et Repetition' (١٩٦٩) ، و(منطق المعنى)

'Logique du Sens' (١٩٦٩) حيث قام بتحليل أعمال «كلوسوفسكى» Klossowski (١٩٠٥ -) و«جومبروفيك» Gombrowicz (١٩٠٤ - ١٩٦٩) و«لويس كارول» Lewis Carroll (١٨٢٢ - ١٨٩٨) و«جيمس جويس» James Joyce (١٨٨٢ - ١٩٤١) ، كمصادر تكوينية لفكر فلسفى جديد ، مستقل بذاته ، عن القيمة الفنية والأدبية لتلك الأعمال ... ، وكان منعطفه الأول على طريق فلسفته الخاصة ، عن «بيير كلوسوفسكى» الكاتب والفنان التشكيلى الفرنسى والأخ الأكبر لإيريش «كلوسوفسكى» الفنان التشكيلى والناقد الأدبى البولندى المعروف وكان المنعطف الثانى عن روائى وأدبى بولندى آخر هو «جومبروفيك» . وكان المنعطف الثالث عن «لويس كارول» عالم الرياضيات والكاتب البريطانى المعروف بتجديده فى مجال «المنطق» . وأخيرا كان منعطف «جيمس جويس» الكاتب الإيرلندى الكبير .

(جـ) و(الإيقاع الرابع والأخير يدرك «دولوز» العقل نفسه ،

ويصور موقفا فلسفيا خاصا يوم فى الأساس على تدمير التحليل النفسى الذى رُوِّج له حركة ٦٨ الطلابية ، وهو التدمير الذى يسطر فى كتابه الصادر عام ١٩٧٢ بالاشتراك مع عالم النفس الفرنسى المعاصر «فيليكس جواتارى» Felix Guat- tari تحت عنوان عام هو : (الرأسمالية والانفصام) - Capita- lisme et Schizophrenie' ثانوى هو (ضد أوديب) 'L'Anti- Oedipe' .

سنلاحظ أن هذه الحالات الثلاث متنافرة ، ونحن نجدنا تتعاقب فى كل إنسان ، ففى المدائح نقتع بسهولة ونسلم ، و(الشباب نحاول الثورة ، وفى سن النضج نتمسك برأى مستقيم . غير أن هذا التناظر لا يمنع من الاقتران : فالحالة الواحدة تتمثل الاتجاه والاتجاه المضاد . فلم تخل دراساته التاريخية (الحالة (١)) من البحث فى علم النفس (الحالة (جـ)) ، و(Institutions : كما لم تخل تلك الدراسات من الدراسة الأدبية (الحالة (بـ))) و('Marcel Proust et les signes'

زمنها وعجز الفلسفة عن مصارعة القوى وصراع القوى الدينى والسياسى والاقتصادى والعلمى والقانونى والخلقى ، وعجز الفلسفة عن مجابهة الواقع ، كما هو ، وليس كما ينبغي ان يكون وانغلاقها داخل حدود الضمير الإنسانى والذات البشرية . الفلسفة الدولوزية إذن هى نزعة ذاتية جديدة .

وفى كتابه الجديد « المفارقات » 'Pourparlers' يقدم لنا جيل « دولوز » حصيلة أفكاره النهائية فى شكل « حوار » بينه وبين الصحفيين . وإذا أردنا أن نلخص فكره النهائى ، فنحن نستطيع أن نقول أنه يتلخص فى كلمة واحدة وهى « العجز » عجز الفلسفة عن معاصرة

ولم يخل إبداعه الخاص (الحالة) من دراسات فى تاريخ الفلسفة ، فخرج لنا بكتاب عن « فوكو » عام ١٩٨٦ والذي ترجمه إلى اللغة العربية « سالم يفوت » تحت عنوان « المعرفة والسلطة » (مقدمة فى قراءة فوكو) ، عن المركز الثقافى العربى عام ١٩٨٧ .

فى أعدادنا القادمة

تقرأ قصصاً لهؤلاء :

طله وادى	فخرى لبيب	بدر نشأت
نعيم عطية	سعيد الكفراوى	سامى الكيلانى
خالد منتصر	محسن حضر	جمال مقار
احمد الشيخ	نهاد صليحة	احمد عمر شاهين
منى حلمى	عاطف فتحى	سليمان قياض
محمد البساطى	وفيق الغرماوى	طارق المهديوى
	نادين جورديمير	عاطف الغمرى

تنفّس أحياناً

احتفظ في عقل روحى بلحن راقص كريتي ، مكتوب خصيصاً لفيلم آخر بعنوان « حى الملائكة » ! لم يكن شة وقت لادارة الأمر ، رجوت أعضاء فرقتى الموسيقية الذهاب إلى الاستديو - على الفور - لتسجيل اللحن المطلوب والالمان الأخرى لفيلم « زوريا » .

❖ هل أمنتَ بنجاح هذا الفيلم ؟ - تساءلت .

- لقد آمناً - يستطرد شيودوراكيس - بأن هذا الفيلم سيستحوذ إعجاب المشاهدين ، لكننا لم تكن تتوقع هذا النجاح الفريد .

أو الفنان العالمى « أنتونى كوين » ، أصبح لحنا تعزفه وترقص عليه الشعوب .

- كان هذا من قبيل المصادف الطارئ - - يستطرد « شيودوراكيس » - ألفتُ هذا اللحن في أثناء تصوير الفيلم . عصر ذات يوم اتصل بي هاتفياً المخرج « كوكا يانيس » وأخبرنى : أنه يريد أن يصور بأسرع مايمكن زوريا راقصاً ، يتلوّه مشهد يُصوّر فيه جزيرة « كريت » من زاوية طائر يفترق سحب السماء ، وينظر إلى هذه الجزيرة من عل . « أريد غداً موسيقى لهذه المشاهد » . كت

يقدم الفنانون البولنديون في المسرح الكبير ، بمدينة وارسو الباليه الأوبرالى « زوريا اليونانى » . تعاوننا مع مؤلف اللحن هذا العمل المسرحى ! مع الفنان الموسيقى اليونانى « ميكيس ثيودوراكيس » في أثناء إقامته بوارسو يقود الفرقة الأوركستراالية البولندية لهذا المسرح . تحدثنا معه عن أعماله وفنه ومايحلم بتقديمه للملايين التى غنت ألعانه ورقصت عليها .

❖ كان العرض الأول لفيلم « زوريا اليونانى » وألعانه ، شيئاً من قبيل النجاح النادر أو الفريد من نوعه . لكنّ لمن « شيرتلكى » اليونانى الذى يرقص عليه « زوريا »

• **تُرينا فيلم «زوربا» قيماً**
إنسانية بشموليتها ، وطابعها الأدبي
الذي لا يعرف حدوداً للزمن ! وبما
يكون هذا سبب انتشاره وازدياد عدد
مشاهديه ؟ !

– يُرى سيناريو هذا الفيلم وفكرته
الأساسية وفق نسج رواية الكاتب
اليوناني « نيكوس كازانتزاكيس »
الذي كنت على علاقة وطيدة به ،
سواء على المستويين الفكري
والأدبي . لقد نبئت بذور تكويننا
الروحي والإبداعي عبر أعماله
الروائية . أعماله الروائية . عندما
كتب « كازانتزاكيس » رواية « زوربا
اليوناني » فإنه أبدعها فوق أرضية
تموج بالحقائق وتزخر بالتفاصيل
اليومية . إنني أعرف هذه الحقائق ،
لقد عايشتها داخل المجتمع
اليوناني . وعلى سبيل المثال فإننا نجد
إحدى بطلات روايته كانت تسكن في
نفس البيت الذي كان يسكن فيه
جدي . أما شخصية « زوربا » فهي
شخصية حقيقية . كان يسمى
« بونجيس زورباس » ! كان صديقاً
حميماً للكاتب « كازانتزاكيس » :
حاول الاثنان معاً بناء منجم « الحديد
الخام » ، وكانت النتيجة كما كانت في
الفيلم ذاته – الفشل بعينه !

• **أكان « أنتوني كوين » هو
الممثل الذي استجاب لتصورك
لشخصية « زوربا » ؟**

– إنه يتفق تماماً مع هذه
الشخصية على المستويين الدخلي
والخارجي ، إنه – في رأيي – تجسيد
مثالي لها . في أثناء وقت راحتنا
المقطوع عند تصوير الفيلم : كان
« كوين » يقضي معنا هذا الوقت في
اكتشاف جزيرة كريت ، في اكتشاف
ذاته داخلها . فهي المكان الذي دارت
فيه معظم أحداث الفيلم . كان
« كوين » يراقب محرص وترقب :
كيف كان الناس يرقصون رقصة
« شيرتاكى » كيف يفنون . كان
يشرب معهم النبيذ في المقامى .
حينذاك لم أتذكر « كوين » بفرده ،
كنت أرافقه في اكتشافاته .

• **ألم يؤثر نجاحك الكبير في فيلم
« زوربا » في تصورك من تأليف
موسيقى أعمال جديدة تصل إلى نفس
هذا المستوى المالى ؟**

– بالطبع : لقد أثر تأثيراً كبيراً
جعلنى هذا النجاح أتردد طويلاً في
الموافقة على تأليف موسيقى لباليه
« زوربا اليوناني » . لكننى وافقت في

نهاية الأمر : فقد قررت في هذا العمل
أن أبقى نسيجاً رقيقاً يربط الألمان
الشعبية بالموسيقى السيمفونية
العالمية ، وبهذا أنشئ جسراً يسهل
للمتلقي قبول موسيقى لها وزنها
وحجمها الجاد كالموسيقى
السيمفونية . كان هذا – بلاريب –
نوعاً من التصدى الفنى .

واعتقد أننا استطعنا جميعاً أن
ننجح في هذه المهمة – تأليف هذا
الباليه . يشهد بذلك نجاحنا في
مهرجان « Arena di verona » حيث
عرضنا هذا الباليه هناك ، وبسم له
الرقصات : « Lorca Masein » . أشعر
فيه الدور الرئيسي « زوربا » . أشعر
بالسعادة لأن هذا الباليه أصبح
معروفاً كذلك في بولندا . يُعرض الآن
هذا الباليه تحت قيادتي في مسرح
« Teatr Wielki » بوارسو بعد أن
عرضناه في المسرح الكبير بمدينة
« روج » . لقد قمته الفنانون
البولنديون بقدرة ومهارة فائقتين
سواء على مستوى راقصى الباليه أو
الكورال أو الأوركسترا السيمفونى .

• **الموسيقى في باليه « زوربا
اليوناني » فيما يخص الطابعين
الأوبرالي والسيمفونى ، والذي يعد
جزءاً من إبداعاتك الموسيقية**

الخالصة : إنما تصور لنا سبيك نحو مايطلق عليه « بخلاصة الموسيقى الشعبية » . يمكن لنا أن نصفها داخل الموسيقى الجادة الخالصة . وتُوصف أعمالك كذلك - أي أعمال « نيدوراكيس » السيمفونية - بأنها أعمال موسيقية شعبية رائعة . وهما منطقتان من الإبداع الفني ، يتعدان تماماً عن بعضهما البعض . وإذ لك ليس بمقدورنا تصنيف أعمالك تبعاً لواحد من التقيمين .

- للموسيقى - كما هو معروف أيّاً ماكان تصنيفها - فن من الفنون . إما أن تكون موسيقى جيدة أو سيئة ، أغاني رائعة أو ليس لها تأثير ، قد تكون أغنية تصبح أكثر اكتمالاً ، كعمل فني ، من معزوفة سيمفونية لا تنبض بالحياة . أشير إلى ذلك باعتباري مؤلفاً لعدد من الأعمال السيمفونية وكمكبة غير ضئيلة من الأغاني . فإحياناً يصبح من الصعوبة على الفنان أن يؤلف أغنية رائعة عن أن يقوم بصياغة عمل سيمفوني كبير .

• اتود ياسيدي أن تؤكد - بهذا المعنى - على دور اللحن في العمل الموسيقي ؟
- بالطبع .

• لم يعد اللحن اليوم - بهذا المفهوم - مصطلحاً شائعاً . فلي عصرنا أضحت الألحان في تلك الأغاني المنتشرة - الفجة - لا قيمة لها ، وغير مؤثرة ! ربما يصيب الأمر كذلك ، عند تأليف اللحن تتسم بالأصالة عند صياغتها . وهو أمر مركب ومعقد - يلاريب - للمؤلف الموسيقي . ليس كذلك ؟

- ينبغي هنا أن يُدْعَ القلب في تزامن هارموني مع العقل . تستلزم الألحان الأصلية الرائعة ، ليس فقط إلهاماً من مؤلفها ، بل إمكانيات وإدرات وتقنية - متميزة ، وكذلك رؤية إبداعية خالصة مثلما نرى في علم الرياضيات .

اللحن هو مادة حية ، بل هو المادة الحقيقية المتسمة بأصلتها وروحها التي لا تموت . بدون لحن تصبح بُنية العمل الموسيقي برمتها أشبه ماتكون يعمود يتكون فقط من هستويات سريعة التصدع ، تسقط تحت تأثير هزات الرياح .

• أمرٌ الملقول أنك خُضْتَ تلك التجارب الموسيقية الحديثة ، وأنت فنان شعبي حتى النخاع ؟ ، كان معلمك مؤلف الموسيقى الحديثة OLI-

VIER MESSIAEN ، وقد تعلمت على يديه أصول التأليف الموسيقي في باريس . أكان راضياً عن آراء تلميذه وابداعه ؟

- يصعب الإجابة عن هذا التساؤل . منذ فترة طويلة انتقل التواصل بيننا ، إن معلمي فنان صوفي . كان فصلنا الدراسي أشبه مايكون بالفصل « الدولي » ، بل يصدق عليه القول ، بأنه كان فصلاً دراسياً « كونياً » . تعلمت فيه الكثير . ولكنني تعلمت الكثير أيضاً في بلدي « اليونان » من قبل ! لقد تتلمذتُ على أيدي تربويين موسيقيين مهرة ، من بينهم على سبيل المثال لالحمير - متروبولوس . تشرُيت منهم - عندما كنت شاباً صغيراً - رؤيتهم ونظرتهم إلى الموسيقى الأوروبية .

• ألم تعرفها آنذاك ياسيدي ؟
- أتذكر الآن كيف كانت بالنسبة لي صدمة كبرى - عندما تعاملت للمرة الأولى مع السيمفونية التاسعة لبتهوفن ! تعرفت آنذاك عليها بفضل فرقة الكورال السيمفونية في أثينا . كان هذا عام ١٩٤٢ . كنت أبلغ وقتها من العمل سبعة عشر عاماً . تعرفت كذلك آنذاك على باخ وهاندل

ويبرايوز - ولكي أصمق رؤيتي للموسيقى الأوروبية ، استطعت أن أكتب « نوتات » السيمفونيات التسع ليهوون ، بعد دراسة وتمحيص واكتشاف . لهذه الأعمال الموسيقية هياكل بنوية قوية ، ولكنها تنفّس الحائناً : إنها مواد حيّة تهزم الموت وتستشرف البقاء الأبدى .

• إن فناننا ملك تتبع جذورفته من بلاد هي كعبة الحضارة الأوروبية : ومن المؤكد أن التراث الإغريقي الفني والثقافي يشغل مكانته التي تتسم بخصوصيتها في خريطة الثقافة الإنسانية !

– تمثل لنا هذه الحقيقة – نحن اليونانيين – إحدى المشاكل والقضايا المقلقة في وقتنا الحاضر – لكل من المؤلفين الموسيقيين ومترجمي الأدب والمخرجين المسرحيين . كيف يكون بمقدورنا أن نجعل المتأرجح المعاصر يشاهد الدراما الإغريقية في الإطار الذي لا يفقدها أصالتها وقوة تأثيرها ، وفي ذات الوقت لا تختلق هذه الدراما في إطار ضيقة إلى متحف يعرض لنا أثر أقديما . منذ عام ١٩٦٠ أنشئت عدداً من الأعمال الموسيقية المسرحية للدراما اللينينية المعاصرة ، والملمى الإغريقية القديمة كذلك .

كنت أعالج فنون المسرح الإغريقي بأسلوبين ورؤيتي الذاتية . لقد وهبتها موسيقا المعيرة عن وجداني ، منحتها لحناني ، وأيس فقط داخل الأجزاء المخصصة للجوقة ، كما فعل رفاقي المؤلفون الموسيقيين .

• أتيكون هذا هو السرُّ في اتفانك ذلك الطريق الفني البسيط للدخول في عالم الأوبرا الذي تعالج به موضوعات إغريقية ؟

– أوبرا « ميديا » – والتي كتبتُ لها موسيقياً – هي عرض مسرحي يستغرق زمناً لا يقل عن ثلاث ساعات . تشترك فيه جوقة من الكورال لا يقل عددها عن مائة وعشرين شخصاً ، وسبعون عازفاً أوركستراياً ، ومائة « كومبارس » . ويشارك فيها كذلك « كاتارينا إكونوم » وهي مغنية أوبرالية ذاتمة الصوت ، وممثلة موهوبة ، وهي معروفة أيضاً بأوروبا كمغنية متخصصة في غناء أوبرات ريتشارد شتراوس . أكتب حالياً موسيقى أوبرالية « إلكترا » . تمثل فيها عناصر من الموسيقى الشعبية جزءاً لا يتجزأ من تكوينها ونسيجها الفني .

• لديك ياسيدى أعمال كثيرة لتأليفها . بعد انتهائك من

سيمفونية ، تشغل الآن بتأليف موسيقى افتتاح الدورة الأوليية في برشلونة .

– هذا صحيح . إنني مشغول حالياً بكتابة عمل سيمفوني مكون من سبعة أجزاء ، وأغانٍ قصصية ستُغنى في أثناء رفع العلم الأوليبي بالاستاد الدولي . وليس شيئاً طارئاً أن يكون ثمانون في المائة من هذه الموسيقى التي وزعتها توزيعاً كورالياً يغلب عليها الطابع الشعبي . أما الأغاني فقد ألّفتُ الحائنا وفق كلمات شاعر يوناني .

• هل أثار اهتمامك منذ بداية عملك الموسيقي ، تأليف الصيغ المسرحية الكبرى ، والتي تثر بدورها اهتمام ملايين البشر وخيالهم وتلهم مشاعرهم ؟

– إنني دائماً متعطش لإبداع تلك الصيغ المسرحية الكبرى ، في السينيئات الكملن تلك الفقرات الناقصة داخل الصيغ الموسيقية الشعبية مجهولة المؤلف ، حيث أضفتُ إلى أغانيها وأناشيدها الشعبية عناصر موسيقية سيمفونية . لم أكن الوحيد الذي قام بفعل ذلك وقتها . فقد سمعتُ عملاً موسيقياً بولندياً على نفس الطراز ، قدمه

البولنديون باثنيًا في الوقت الذي قدمت فيه سيمفونيتي .

كان هذا هو العمل السيمفوني الشهير « ستايت ساتير » للمؤلف الموسيقي البولندي شيمانيوسكي . لا حظت فيه الكثير من الطعم الفلكلوري والطابع السيمفوني الضالعي . لقد شبّهت في بلاد أزهمرت فيها الموسيقى الشعبية ؛ خاصة في « كريت » ، حيث دائما ساكننا نتنفس فيها الحرية . إن

موسيقى هذه الجزيرة قد أصبحت صنواً لروحى ، وجزءاً لا ينقسم عن كياني . إنها مثل الماء الذي يعود إلى ينبوعه بعد افتراق ، كالغذاء والهواء . لقد سمع في طابع الإحتراف والمهني « بأن أدرك أنني تابع لعالم الفن « الانتقائي » ، ولكنني - مع ذلك - لا أجد لنفسى « هوية » تربط جذوري بهذا الفن . ويبدو الأمر على هذا النحو ، كما لو أنني أشاهد معبد « البارثون » يهيمياً ، أعجب به عندما أنظر إليه بعيني نافذة بيتي .. ولكن

إعجابي به يتوقف عند هذه الحدود . لقد أصبحت قناتاً شعبياً بوراتني .

*والناس - أترضهم ماأنتقمه لهم ؟ !

- كنت مؤخرآ في « صقلية » وفي « باليرمو » ، أسمع العمال يغنون لحناً معروفاً لي ، ولكن بكلمات إيطالية . أسألهم مالذي يغنونه ؛ لم يعرفوا . كان هذا لحناً من الحان . أممكن أن يوجد شعور بالرضا لوألف موسيقى مثل أكثر نبلأ من هذا الشعور ؟ !

« إلى قراء » إبداع »

نظرا لارتفاع تكلفة « إبداع » ، ونفاد الكمية المطبوعة من المجلة فور صدورها ، وحرصا في الوقت نفسه على رفع مستوى الخدمة الثقافية التي تقدمها « إبداع » للقراء . رات اسرة تحرير المجلة زيادة الكمية المطبوعة بدءا من العدد القادم (يناير ١٩٩٢) ، وزيادة سعر المجلة زيادة طفيفة تتوازي مع زيادة تكلفة الكمية المطبوعة .

أصدقاء، إبداع

هل أنا على حق أم هم المحقون ؟

الاستاذ الشاعر .. احمد عبد
المعطى حجازي

تعية من عند الله مباركة . السلام
عليكم ورحمة الله وبركاته

موضوع رسالتي إليكم سؤالان
واحد أبداً به والثاني اختتم به .

وأتعشم أن تجدوا وقتاً لقراءة
الرسالة .

هل أخون بالقول جماعة أئتمنونني
على سرهم ونجواهم ؟ أم أخون نفسي
وقناعتي بالصمت ؟ .

وما استحوذ على إعجابي اللانهاي
بلجلة ، الباب الذي خصصتموه
سيفلتكم ليريد قراء المجلة . وتبينكم
للموهوبين منهم بالتعليق على محاولتهم
الإبداعية في الشعر والقصة والقال ،
وكافة فنون الأدب وتوضيح الأخطاء التي
جاءت بمحاولتهم ، وبيان مواضع
الصواب بها ، وإرشاهم إلى الطريق
الواجب اتباعه كي يصلوا إلى المستوى
المطلوب منهم . ونشر الجيد من هذه
المحاولات على صفحات المجلة . سيدي
اسمح لي سيادتكم أن أعرض عليكم بعضاً
مما تجود به قريحتي الشعرية من أشياء قد
تسمى شعراً ، أو بداية يمكن أن تصبح
شعراً .

شكراً لكم أرجو الإفادة الصالحة حتى
تتضح لي ملامح الحقيقة كاملة .

محمد عناني حسن
ديوب نجم - شرقية
طالب بالمسة الرابعة بحقوق الزلزليق

السيد الأستاذ/رئيس تحرير مجلة إبداع
الأديبة . الأستاذ للمستول عن الرد على
رسائل قراء المجلة

تحية طيبة .. وبعد

للمرة الأولى أكتب إلى سيادتكم معرباً
عن إعجابي بالامحدود بمجلتكم ،
وتقديرى للجهد الذى بذلتموه وبذلونه
كي تخرج المجلة بالشكل اللائق بها كمجلة
أدبية متخصصة ، تصدر من (مصر)
منارة الأدب في الوطن العربي ، ونحن
نامل أن تكون المجلة في تطور مستمر إن
شاء الله .

سيدي الأستاذ ، بعدما قرأت هذه
المجلة اسمح لي أن انضم إلى قرائها
وعشاقها المنزايبة أعدادهم باستمرار .
لجلة بهرت الجميع ، خاصة في ثوبها
الجديد ، كمنفذ ومفلس لاصحاب
الخواهب الأدبية الحقيقية التي تؤهلهم كي
يحملوا لواء الأدب العربي في المستقبل
بعزيمة الله .

قطوف

ميراث العبيد

شعر : وصفي صادق

لأنك العبد المطيع ..
لأنت سيد

على الطغيان
وأنت من يقاتلون بك
على الزنا

يحركون إصبعك
ياسيدي .. سيكتيك الجبان
كم ذا يخاف

من جرحنا المقاتل
فنحن لا نخشاك ..

نرم عبدة السلاسل

لكننا نخاف أن تصنع من أطفالنا
يوماً عبداً

سفر

شعر : عبد الرحيم المسخ
جبل .. محلة تمر .. والقطار نابض
بساعة الزمان ..

والوجود هائلاً وصاعداً بسكة السفر !
بلا ملامح تضوء أروصي
يسير ذاهباً بساحة اللجر ..
كي يماثل الردى

وللطريق القويم أهدوهم، قالوا :

.. نحن مستضعفون وهم بالسلطة
والقدرة مسلحون .

أمنت بقولهم .. خاصة وأنتم
حكوميين، ومؤكّد عندكم أوامر، قلت
في نفسي : لعلهم على حق ، وأنا برعم
صغير في دار حضنة المثقفين ، وهم
أساتذتي والمربون . فخلقت بالصمت
قناعتي ، وودت فكري ورويتي وكنت
معهم من السائرين .. الليلة تيقظت
« إن الله لا يحب المستضعفين »
وماذا أنتم مستطيعون ؟ سأنتم إلا
بشر مثلاً ، وإن دامت لغيركم
ماجعات إليكم ، وعنى لا أريد من
إيداعكم شيئاً فأسى ما زال صغيراً
فقط . هو سؤال :

.. هل أنا على حق أم هم الحقون ؟

تحياتي للدكتور صبرى حافظ
والاستاذ محمود أمين العالم وجابر
عصفور وكل من شارك بخط قلم في
هذه المجلة الجامعة .

الكتائب المسرحية

« يوسف »

قالوا :

.. إبداع الجديدة لليساريين ونحن
منها براء ، وأراها منهلاً للعطش في
زمن هزّ فيه الكتاب .

.. كتابها مختارون ممن هم بالاسم
مسلمون وبالفكر علمانيون ،
وأرى محرريها بالعقل يخطبون
وينخاطبون ، وكلماتهم توافق عقل
وماني داخل مكتون .

.. جاءوا بأوامر من خلف الحدود
مفروضين على الثقافة والمثقفين
وأراهم بالحق وطنيين أكثر من
الناقدين .

.. قالوا .. هم من قبر الماضي
[الستينيات] مبعوثون ، وأرى
أنى من الذين كانوا في الستينيات
يتكونون .

.. خاضت للغة القرآن وإيماها
سحيطهمون ، وأرى أن القرآن
رسالة أقيمها بطريقتي المهم ألا
أخالف المضمون .

قلت لهم :

.. انقدوهم .. ابعثوا إليهم ، بصروهم

١
ل
م
ط
ب
ق
ة

تأملت خطاه

شعر : فادية مغيث
وهالك خائب
وصبحك شاحب
ويحك بين الموائد غائب
فتأملت خطاه
وخل الطريق
وسيف العدو بقلب صائب

الخلأوق

شعر : صبيحي يسنين

جيلنا الملهوئ صمناً يتنفس
يباع السكين تاراً وهو أخضر
جيلنا .. كلما اتجب مهرأ ..
أفرخوا بين عينيه المسدس
ذات يرمي جامتي التاريخ بيكي
شمأ الآذي
جرئي صوب: واديه المفسس
قال ل : جيلكم ياغلل الفس
جيلكم يركب الخلأوق ايلاً
وتهارأ يتشمس

دأشسرة

إلى الشاعر الكبير
« محمد فغيلى مطر »
شعر : محمود عباس

وحده ..
يوه مرة أن ينهزم
لكنه ابتسم
وكانت المدينة
عارية .. حتى الشجر

كفكرة تنوره من خيالنا

ولا تنقه .. إذ تعبرنا الوجوه موبنا
يلعلم الدجى .. فيقبل السنا
شاملة تلون الطريق بابتهاجها
وحينما تصبر حولها الرياح ..
تستريحها الجراح في معارك المني

استغالة

شعر : كريمة ثابت

دُنْى ..
فالهماليز غادرة
والدروب ترويض بالدمين
دُنْى ..
فالمصابيح تلتى مصالحة الظل
والوقت يهرب ..
داخل زلزلة العمة القاتلة .
دُنْى ..
فالأقول يطارد ضوئى ..
يلقى في الوميض
دلتى .. أئ :
دُنْى .

مطاردة

شعر : جوزيف الجاموس

أعشق ظلي وأتبعه
أكره ظلي وأهرب منه
ما بين الحياة .. والممات
أكون أنا
يكون هو
ويكون كلانا معاً

من قال مات ؟ !

إلى ذكرى « يوسف إدريس »
شعر : محمد محمود حسين

الله انقسم بالقلم
فحصلت .. وبضيت تقطع الألم
كالمعمل الجبار يا « إدريس » ،
تقطع المذلة من عين الأمهات
وتخفي قنديلأ من الكلم الجسور
مثل الرسول
رؤى القلوب اليوق بالماء الفرات
فاهتزت الأرض الموات
من قال مات ؟ !
هل ذلك الرئبال مات ؟ !
ملاذ بعد مربية الوطن ؟
شعر : مؤمن المهدي

المساء يجألنى بسواد الحقيقة ،
والصبح يذرع في يبلغس الكفن
وأنا - الآن - لا أشتهم
غير أغنية ترتدني
وتترنمن من ملقوس الخريف الـ ...
وتمددنى
بين حجر الركود
ونار التشكل
في الأمة

هذه نماذج مما يصلنا من شعر ، تذكر -
تتجسد فضيلة في أنه شعر سليم لغويا ،
وعرضيا (تقريبا) ، ولكن للشعر فضائل
أخرى أهم وأكثر جوهريّة ، ونحن نعتقد أن
اصداقنا الشعراء يستطيعون أن يثقلوا
من تلك الفضيلة الأولى الفضائل الأخرى
الأهم ، إذا ما انتبهوا إلى ضرورة تطوير
تجاربهم وصلقل كتاباتهم ، وتعميق
قراءاتهم . ينطق ذلك أيضاً على نماذج لم
نوردّها ، مثل قصيدة (الحزين) للشاعر
« فيصل فؤاد شمس » من الإسكندرية ،
وقصيدة (مسلسل) الأضداد للشاعر
« كمال محمد عطية » من الإسكندرية
أيضاً ، وكذلك قصيدة (صريم) للشاعر
« لشرف أبو اليزيد موسى » ، و(ثلاثة
مقاطع للحزن) للشاعر « محمد هريدي » .

نرجو أيضاً من أصحاب المصاحفات
المتعمّدة الملمية بالأخطاء ، أن يبذلوا جهداً
أكبر في معرفة اللغة التي يكتبون بها ،
والأوزان التي يحاولون أن ينظموا من
خلالها ، ونخص بالذكر الأصدقاء : « ياسر

عبد الجليل » من (سوهاج) و « أسامة
أحمد محمد » من (أيتسواي)
و « محمد علي بكر » من القاهرة ، و
« نادية محمد بلر » من (الإسكندرية) .
و « منير عطية » من الإسكندرية وأيضاً ، و
« رمضان أبو العيّن » من (مركزه
السيح) ، و « أحمد طاهر عيده » من
(طنطا) ، و « محسن طاهر عيده » من
قرية (نيدة - لخم) ، و « عنتر محمد
إبراهيم » من (الجيزة) ، و « مصطفى
أحمد » من (أبو ترانس) ، وكذلك
الأصدقاء : « أسامة رشاد » و « عباس
متصور » و « علي عبد القادر » و « الشريف
عزّازي » و « سمير الشريبي » .

ردود خاصة :

● الصديق « محمد عسلي حسن » ،
نشكرك مشاعرك الطيبة التي عبرت عنها
وسائلك ، لما قصصتك « فهي للأسف خالية
تقريباً من الوزن ، مع أنها عمودية ، فعليك
بالقراءة .

● الصديق الدكتور « أحمد عامري » ،
اطعنا على قصيدتك (اغتيال
قصيدة) ، ونحن بالتاكيد مع ضرورة
احترام النصوص ، ولذلك فنحن
معك .

● الصديق « عبد القادر
الشيخ » نحن لا نقبل الذّول ، ولا
الشعر العاصي ، كما ذكرنا غير مرة .

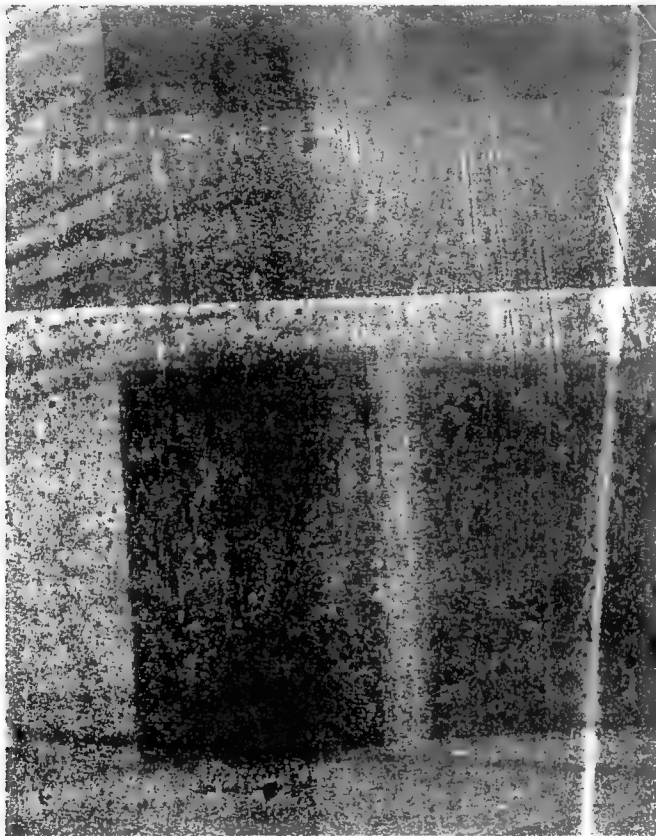
● الصديق د . فتحي أبو العيّن ،
نشكرك لغيرتك على المجلة ، ونعتذر
للإخوة القاريين عن ذلك الخطأ غير
المقصود في قائمة الأسعار ، وقد تم
التصحيح من ذلك العدد .

● الأستاذ سامر نصار ،
(القدس) يهمن أن نتولوا وكالة
التوزيع ، وقد حولنا طلبكم
للمسؤولين .

كشاف إبداع ١٩٩١

مع العدد القادم تنشر مجلة « إبداع » .. كشافها

السنوي الالفبائي .



Bibliotheca Alexandrina



0530794